MDCCC 1800

Vol. 5
Luglio 2016



Edizioni
Ca'Foscari

MDCCC 1800

[online] ISSN 2280-8841

Rivista diretta da
Martina Frank

Edizioni Ca’ Foscari - Digital Publishing
Università Ca’ Foscari Venezia
Dorsoduro 3246
30123 Venezia
http://edizionicafoscari.unive.it/

MDCCC 1800
Rivista annuale

Redazione | Head office
Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali
Dorsoduro 3484/D - 30123 Venezia, Italia
mdccc1800@unive.it

Editore Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing | Dorsoduro 3859/A, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i articoli pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della rivista. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.
Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all the articles published in this issue have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the journal. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/mdccc-1800/

MDCCC 1800
Vol. 5 – Luglio 2016

[online] ISSN 2280-8841

Sommario

http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/mdccc-1800/2016/5/
DOI 14.711/2280-8841/MDCCC-5-16

MDCCC 1800
Vol. 5 – Luglio 2016

[online] ISSN 2280-8841

El templo de Antonino y Faustina en los planos de los arquitectos españoles pensionados en Roma

Jorge García Sánchez
(Universidad Complutense de Madrid, España)

Abstract In the 18th century, at a time in which the taste for the Graeco-Roman past prevailed in the European arts as aesthetic solution and a new way of expression, numerous architects, included architects from Spain, travelled to Italy and especially to Rome in order to study ancient monuments. Their sketches reflect the archaeological interest of the 18th and 19th century in antiquity and they constitute an important graphic documentation of the state of conservation of the classical buildings at that time. This paper deals with the scientific approach of Spanish architects in those centuries to a single monument, the Temple of Antoninus and Faustina located in the Roman Forum. As a science whose practical implications require a perfect understanding of the models being studied, architecture deals with the analysis of antiquity with a precision which has no precedent in the mentality of antiquarians of the time, as demonstrated by the examples of the representation of the architectural plans of the Temple consecrated to the Roman Emperor Antoninus Pius and his wife Faustina the Elder.

Keywords Spanish Architects. 18th and 19th Centuries. Roman Forum. Temple of Antoninus and Faustina. Juan de Villanueva. Isidro González Velázquez.

En 1937, perdida España en el laberinto fraticida de la Guerra Civil, Luis Moya Blanco (1904-1990), un joven profesor al que el conflicto había impedido incorporarse en el cuerpo docente de la Escuela de Arquitectura de Madrid, se ocupaba en trazar la restitución ideal de la planta de los foros de Roma, tal y cómo pensaba que habrían sido en época de Constantino (fig. 1). Un empeño similar, en mitad de la conflagración, y en alguien que ni siquiera había puesto el pie en Italia, se inspiraba en la más alta veneración por la Antigüedad, transmitida prematuramente, según reconocía el propio Moya, por el arqueólogo Fidel Fuidio, su maestro en bachillerato y discípulo a su vez de Obermaier (García-Gutiérrez Mosteiro 2000, p. 4). Sus planos reflejaban además otras preocupaciones, ya exploradas en su anterior serie de los Grandes Conjuntos Urbanos, y que concernientes al proceso de modernización del pensamiento arquitectónico contemporáneo, resultaban ajenos a la tradición de la reconstrucción gráfica de la realidad edilicia grecorromana: la relación entre los edificios y su entorno urbanístico, los problemas de circulación y de viabilidad en la ciudad antigua, la complejidad de los espacios públicos, la perspectiva sincrónica de la evolución estructural de las construcciones, etc.[1] No por ello soslayó el ensayo restaurativo de edificaciones singulares, como es el caso del pasaje que actuaría de 'vestíbulo' entre el Foro republicano y el complejo de las domus imperiales del Palatino, pero que abordó porque desmantelaba su atribución habitual como templo del culto a Augusto[2] y a causa de su interés personal en las soluciones abovedadas; las lagunas arqueológicas de este sector del Foro – inmediatamente actualizadas a la luz de las nuevas excavaciones – al parecer sirvieron de acicate para que levantase estos planos.

Moya mantendría el lenguaje clásico, aparte de en estos ejercicios académicos, en sus proyectos de posguerra, desplegando una arquitectura que reivindicaba la validez de los tres órdenes clásicos, cuestionada desde el siglo anterior (Capitel 2000, pp. 37-38). Tradición y modernidad confluían así tanto en su trayectoria formativa como en la orientación conceptual de su quehacer profesional: por un lado, el ejercicio, en parte

1 Sobre todo esto escribiría: «es muy difícil saber cuál era el aspecto de los edificios que coexistían en un momento determinado [...] unos decaían cuando otros se elevaban [...] en la antigua Roma los edificios eran enormes, y los espacios libres, calles y plazas, muy pequeños, de la inversa de las ciudades actuales. Tan notable es este hecho que condujo a los arqueólogos de Roma a no aceptar durante siglos el Foro Romano tal como es, por parecerles imposible que tan pequeño lugar hubiera sido el centro del mundo» (García-Gutiérrez Mosteiro 1993, p. 271).

2 Aunque en la actualidad se mantiene su posible función como vestíbulo monumental, asimismo se baraja su identificación con el *Ateneo* de Adriano, la biblioteca de la *Domus Tiberiana* o el templo dedicado a Minerva, opciones que sin embargo Moya descartó (Coarelli 2001, p. 94).

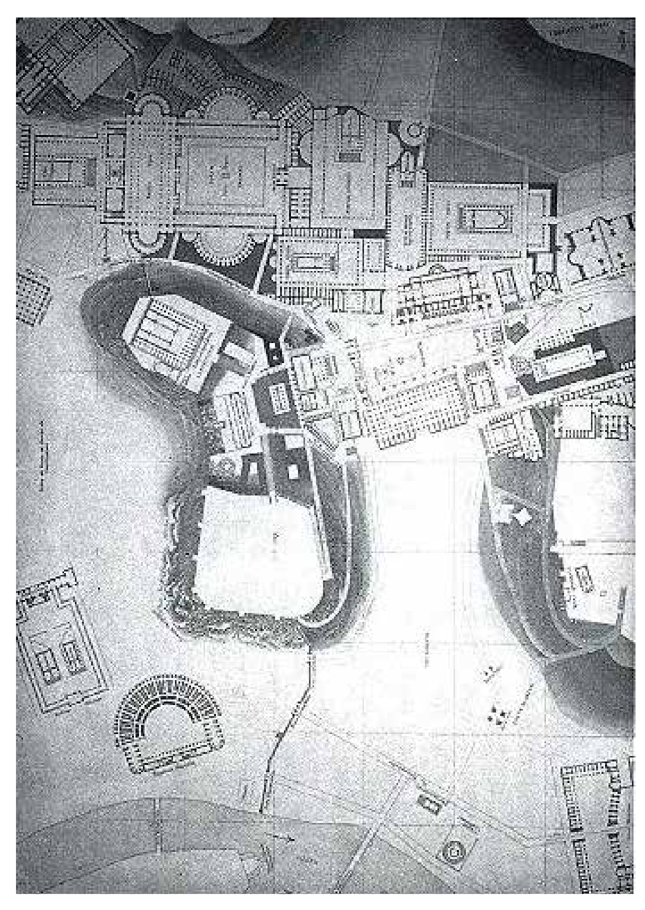


Figura 1. Luis Moya Blanco, *Reconstrucción ideal del Foro de Roma en tiempos de Constantino*. c. 1937. Navarra, Escuela Técnica Superior de Arquitectur

filológico y arqueológico, de la restitución ideal del legado romano y la asunción de determinados principios vitrubianos en la gramática arquitectónica contemporánea; por el otro, la adaptación de inquietudes y problemáticas de la edilicia del siglo pasado a dichas reconstrucciones gráficas, superando la plasmación de la mera arquitectura monumental. Lo primero, como enseguida observaremos, constituyó un elemento indispensable de la educación de los jóvenes arquitectos trasladados a Roma con el fin de que se embebieran de la majestuosidad de los vestigios antiguos (García Sánchez 2008); lo segundo tan sólo se pondría en boga a partir del siglo XX: hasta entonces, la peculiaridad del monumento, sus propiedades constructivas o la minuciosa captación de sus ornamentos arquitectónicos focalizaría la labor del arquitecto ilustrado y en gran medida del decimonónico.

En el siglo XVIII las academias de Bellas Artes de Europa señalaron hacia la ciudad del Tíber y las ruinas que atesoraba como escuela práctica donde la juventud estudiosa se instruiría en los rudimentos de la pintura, la escultura y la arquitectura, bagaje que, desde la perspectiva del pensamiento ilustrado, de regreso al lugar de origen aportaría las luces imprescindibles para el progreso de la nación (Altamira y Crevea 1911, pp. 329-331; Sarrailh 1979, p. 340; Diz 2000, pp. 317-391). El peligro que entrañaba el depositar en alumnos de temprana edad – los denominados ‘pensionados’, sinónimo de ‘becarios’ – tal responsabilidad y dispendio obligó a regular sus actividades en la Urbe, a confiarles a la tutela de directores y maestros, a introducirlos en talleres y academias locales o pertenecientes a la monarquía de turno, a fijar sus actividades, de modo que anualmente dieran cuenta de sus progresos remitiendo los planos y proyectos realizados, conocidos como ‘envíos’. En España, a partir de las primeras promociones de pensionados la Real Academia de San Fernando comenzó a indicar las pautas metodológicas y los asuntos que debían abordar en estos envíos, concernientes esencialmente a las ruinas de la Antigüedad, al principio de manera vaga y poco detallada,[3] o en simples sugerencias consignadas por correspondencia al embajador ante la Santa Sede o al director de los pensionados,[4] pero a finales de siglo ya articuladas e incidiendo en las ambiciones específicas que la Academia deseaba extraer de esta experiencia viajera y cosmopolita. Las instrucciones de 1791, sin obviar la investigación bibliográfica (el estudio de Vitrubio, de los tratadistas del Renacimiento y de los anticuarios italianos), de la que se esperaba una interpretación crítica del pensionado, privilegiaban la aproximación arqueológica al mundo de las ruinas mediante el empleo de la técnica y de las herramientas de la arquitectura, como fórmula para rebatir los desaciertos de las fuentes y de dotar de rigor científico al análisis de las construcciones de la civiliza-

3 En 1759, en una Junta ordinaria de la Corporación se dictaminaba que Juan de Villanueva y Domingo Lois Monteagudo «observen midan y dibugen geométricamente el todo y las partes en grande y en pequeño de algunos Edificios antiguos, de modo que se puedan remitir á la Academia para que se entere de la aplicación de cada uno» (García Sánchez 2011, p. 24).

4 Así, en 1782 se le comunicaba al marqués de Grimaldi que el pensionado Ignacio Haan se dedicara «al estudio de los autores clasicos de ella [la profesión de arquitecto] la observación de los edificios antiguos, y de los executados en el buen tiempo de las artes, y procurando huir de los caprichos modernos» (García Sánchez 2011, p. 46).

ción romana.[5] Proporciones y medidas, órdenes clásicos, diseños a escala, poblaban el trabajo de los arquitectos, elementos que sin desdeñar las excavaciones y sondeos arqueológicos, constituyeron las armas con las que se dispusieron a desentrañar el secreto de los usos constructivos de la Antigüedad, la calidad, y en ocasiones, la procedencia de los materiales empleados, y las cualidades estéticas de su decoración, con objeto de reflejarlo en sus planos. En torno a las mismas fechas L'Académie Royale d'Architecture de París, reconociendo que las fuentes de la arquitectura dieciochesca rebasaban en el arte edilicio grecorromano, y ante el riesgo de que los vestigios de Roma no se conservaran para las generaciones venideras, decidía los monumentos específicos de los que los pensionados franceses debían levantar sus planos: termas, acueductos, templos, arcos, teatros y anfiteatros de la capital pontificia y de otras localidades de la Península italiana poblaban un listado en el cual predominaban muchas de las estructuras del Foro republicano y de los Foros imperiales (Pinon, Amprimoz 1988, pp. 41-46). Aquí y en otras áreas de Roma se reunían viajeros, anticuarios y arquitectos atraídos por la multitud de excavaciones desarrolladas durante el prolongado pontificado de Pío VI (de 1775 a 1799) (Pietrangeli 1958), así como por las radicales transformaciones de los monumentos puestas en práctica por toda la Urbe bajo el Gobierno napoleónico (1809-1814) y en la Restauración de Pío VII. El Campo Vaccino, apelativo que el Foro republicano recibía en el siglo XVIII al darse allí cita el mercado de ganado de la campiña circundante – con abrevaderos levantados apropósito –, suponía un reto para la comprensión topográfica y arquitectónica del corazón de la vida pública romana (Vasi 1752, p. XXXIII): los templos paganos habían devenido receptáculo de iglesias cristianas después de centurias de expolio de sus mármoles, chamizos y bodegas invadían los pórticos de las basílicas, los vanos de los arcos honoríficos, y el parasitismo constructivo se hallaba a la orden del día, para el asombro de los cultores del clasicismo (Curzi 2003). Todavía algunos reflejos de su esplendor de antaño despuntaban aquí y allá en la explanada del Campo Vaccino, y determinados hitos arquitectónicos se presentaban como arquetipo del gusto del que había que imbuir al estilo neoclásico, entre ellos las características columnas de elegantes capiteles corintios del templo de los Dióscuros (entonces identificado con el de Júpiter Stator, y a finales del Siglo de las Luces utilizado de «corrál de bacas para el ganado», Miranda 1977, p. 231)[6] y las del templo de Vespasiano (de Júpiter Tonante para el anticuariado ilustrado), a «l'altezza di un uomo circa» (Guattani 1805, p. 98), según las guías locales, hecho que favoreció su fácil reproducción desde el talud que descendía al Foro desde el Tabularium hasta el año de 1812 en que se sacó a la luz su basamento (acerca del templo de Vespasiano, De Angeli 1992). En la parte oriental del Foro, la fachada hexástila del templo dedicado en el 141 d.C. a la difunta emperatriz Faustina por Antonino Pío fue objeto recurrente de atención permanente por parte de los arquitectos y de los apasionados de las Nobles Artes, que encontraron un abundante material de estudio en sus bellas columnas de mármol cipollino y en los relieves de grifos enfrentados tallados en el friso lateral de la cella; aun desvirtuada por la intrusa iglesia altomedieval de San Lorenzo in Miranda, la arquitectura templar pagana podía resucitarse mediante el análisis preciso de este monumento. De ello fueron conscientes los pensionnaires llegados de Francia, pues hasta diecisiete arquitectos levantaron planos de él entre 1779 y 1889 (Pinon, Amprimoz 1988, p. 392). De la misma forma sirvió de reclamo a los arquitectos españoles pensionados en Roma, siempre en desventaja numérica respecto a los anteriores: el templo fue dibujado y medido sucesivamente por Domingo Lois Monteagudo en 1763, Evaristo del Castillo e Isidro González Velázquez en 1793 –éste era pensionado de Carlos IV, no de la Academia madrileña –, Juan Gómez hacia 1806-1807, Manuel de Mesa en 1834-1835 y Ramiro Amador de los Ríos como trabajo de tercer año de pensión, en 1880.[7] Del conjunto de estos trabajos y proyectos de restauración tan sólo se conservan los seis planos de González Velázquez en la Biblioteca Nacional de España (publicados en Moleón 2003, pp. 364-366; García Sánchez 2011, pp. 80-82, figs. 69-72; López-Muñiz Moragas 2009, pp. 385-387,

5 Lo cual ya fue señalado por Rodríguez Ruíz 1992, pp. 17-18. Léase asimismo Moleón, Pedro 2003, p. 281 y ss.

6 Vasi escríbía sobre ellas: «Questo è in verità uno de' più belli avanzi dell'antichità, e serve di modello agli Architetti per regolare le proporzioni, e gli ornamenti dell' ordine Corintio» (1804, p. 109).

7 Éste venció con el proyecto de su restitución el primer premio de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881. Probablemente los planos, trasladados a la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, se perdieron o destruyeron durante la Guerra Civil.

núms. 56-61) y la memoria redactada acerca de la edificación antonina por Mesa con el título de *Observaciones sobre el Templo de Antonino y Faustina* (1835),[8] localizada en la Real Academia de San Fernando.[9] Las obras de Lois Monteagudo y Castillo, ajadas y sin lustre por el paso del tiempo y el continuo uso de los estudiantes de la Academia, seguramente se destruyeron cuando se juzgaron inservibles para cumplir con su función pedagógica; las de Juan Gómez ingresaron en el Palacio Real de Madrid y se catalogaron en su archivo, si bien en la actualidad no se conoce su paradero, así como tampoco el de los dibujos de Mesa: en 1838, los vocales de la comisión que había de juzgar en la Academia su envío de Roma, únicamente recibieron los planos de la restauración del templo ubicado en el Foro Republicano, pero no los dibujos del estado en el que se hallaban los restos. Este hecho tal vez indique que en la biblioteca de la Real Academia de San Fernando ya no se localizaban los planos correspondientes al envío de 1834 del arquitecto pensionado, sino que habían pasado a su poder, una de las causas de las que hoy se conserven tan pocos diseños de arquitectura de los pensionados en dicha institución.[10]

En 1763 Domingo Lois Monteagudo – compañero de pensión de Juan de Villanueva – delineó en cuatro pliegos la edificación imperial, y a pesar de que ésta no suponía el sujeto principal del proyecto de envío de ese año del pensionado gallego (al contrario que el Panteón, monumento en el que indagaba desde 1761), los dibujos fueron enmarcados y colgados en la Sala de Arquitectura, donde permanecieron a la vista del alumnado junto a otros arquetipos de la arquitectura romana durante décadas.[11] El interés de Monteagudo por el templo en algunos de sus aspectos decorativos resulta patente, ya que en su *Libro de barios adornos*, cuaderno que reunía los apuntes que bosquejó en Roma entre 1759 y 1764, contenía el dibujo de iconografía apolínea – aunque en el mundo romano, y desde época de Adriano, se había puesto de moda en contextos funerarios, quizás vinculados al dionisismo – del friso del «Tempio de Faustina campo Vachino» (Cervera Vera 1985, p. 218, n. 68) (fig. 2). Estos álbumes eran auténticos diarios de la labor cotidiana de los artistas, donde se fijaba el fruto de sus visitas a las ruinas y a las galerías nobiliarias, de los fragmentos que captaban su atención al deambular por la ciudad milenaria, a los cuales, en el futuro, recurrirían en los aparatos decorativos de sus proyectos de invención personal. Tal vez la contemplación inicial de los relieves del friso, que empleaban grifos y candelabros entre motivos florales, motivó su posterior elección del envío, o quizá su celebridad resultó suficiente, pero en todo caso cualquier panel decorativo y fracción de sarcófago antiguo con la representación de grifos que ornase la fachada de un palacio, o la fuente del jardín de una villa, quedó reflejado en el Libro de Monteagudo, como los existentes en los palacios Mattei y Aldobrandini y el procedente del templo de Vesta (Cervera Vera 1985, p. 219, n. 69; p. 247, n. 83; p. 249, n. 84; p. 259, n. 89).

De los monumentos de la Antigüedad conservados en la ciudad de Roma, el edificio al nordeste de la Vía Sacra se cuenta entre los que más reformas e intervenciones arquitectónicas sufrieron durante su historia: en él se alojó en el medievo la iglesia colegiata de San Lorenzo in Miranda (en el siglo VII), confiada en 1429 al Nobile Collegio Farmaceutico di Roma Universitas Aromatariorum Urbis – Martín V se sentaba en el trono de San Pedro por entonces –, el cual añadió al complejo religioso un hospital destinado a los enfermos dedicados a la profesión farmacéutica;[12] no perduró mucho tiempo así pues Pablo III derruyó todos los elementos que impidiesen vislumbrar el pronaos con motivo de la entrada de Carlos V en Roma. El esqueleto pétreo remanente de la Antigüedad que hoy en día exhibe el templo sobrevivió a diversas fases de expolio, especialmente los sufridos en el siglo XIV con motivo de la restauración del Palazzo Lateranense, dañado por un incendio, y en el siglo XVI con la construcción de la basílica de San Pedro, hechos referidos por Palladio y Pirro Ligo-

8 Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando, Manuel de Mesa, *Observaciones sobre el Templo de Antonino y Faustina*, 1835. ASF, 3-308/22.

9 Archivo de la Real Academia de San Fernando (desde ahora, ASF) sig. 3-308/22.

10 ASF, leg. 44-4/1. Carta de Tiburcio Pérez a Inclán Valdés de 31 de diciembre de 1838.

11 ASF, leg. CF. 1/1. Inventario de las Alajas de la Real Academia de Sn. Fernando..., p. 16; Leg. 616/3. Inventario de 1804 (1804 y 1814), pp. 84 y 85; Leg. 620/3. Copia del inventario general y sus adiciones recientes a la Real Academia de San Fernando (1824), p. 108.

12 El apelativo *in Miranda* se ha atribuido al nombre de una benefactora de la iglesia, tal vez a un miembro femenino de una familia aristocrática fundadora del templo, pero asimismo se ha sostenido que se debiera al lugar repleto de restos venerables y maravillosos en el que se levantó la iglesia (Armellini 1887, pp. 311-312),



Figura 2. Domingo Lois Monteagudo, *Friso del templo de Antonino y Faustina*. 1759-1764. *Libro de barios adornos*, lám. 68

rio;[13] los fustes de cipollino persistentes todavía muestran las cicatrices talladas en su superficie a fin de afianzar las sogas empleadas, sin éxito, para derribar las columnas, de diecisiete metros de altura (Coarelli 2001, p. 113). En los años del Barroco italiano, a lo largo de todo el siglo XVII, se erigieron el altar mayor –presidido por un lienzo de Pietro da Cortona – y una serie de capillas en el interior de la cella, se acometieron labores de reestructuración en el pórtico, y Orazio Torriani alzó la fachada seicentesca (fig. 3), renovada entre 1721 y 1726 con su actual fisonomía neoclásica por el arquitecto Matteo Sassi (Hülsen 1982, p. 186). En 1607 el colegio de farmacéuticos instaló al lado del templo un hospital para pobres reemplazando el que Pablo III demolió en 1536. Mientras que en la segunda mitad del siglo XVI el espacio del pórtico sirvió de huerto trasero de la iglesia, que tenía su entrada en un lateral, en el siglo XVII, tras la restauración de Pablo V se utilizó ya de acceso principal. En el arco de dieciséis siglos el recinto cultual consagrado al matrimonio imperial alcanzaba su aspecto casi definitivo, ahora designado San Lorenzo de' Speziali in Miranda (o in Campo Vaccino). Un vistazo a los grabados de Piranesi permite contemplar cómo la elevación del nivel del suelo mantenía soterrados el podio y el graderío del templo, e incluso buena parte de la columnata frontal del pronaos (fig. 4); un desvencijado murete ocluía los intercolumnios –en la década de los '90 del siglo XVIII ya lo sustituía una cancela de hierro – excepto en el central, vano a través del cual se accedía al recinto del pronaos mediante una pequeña escalinata. Una puerta u oquedad en la estructura templar, bien conocida por los viajeros, consentía admirar el completo largor de las columnas hasta su basa.[14]

De esta guisa se presentaba el templo de Antonino y Faustina a los arquitectos que plantearon su análisis. A falta de los planos de Monteagudo, los dibujos de Isidro González Velázquez, arquitecto Mayor de Madrid durante el reinado de Fernando VII, y discípulo aventajado de Juan de Villanueva, ilustran la clase de trabajos de índole arqueológica que abordaban los arquitectos ilustrados y el estado en que se hallaba a finales del XVIII el templo de Antonino y Faustina antes de los cambios acaecidos en la edificación en el paso de un siglo al otro, a causa de las excavaciones realizadas en la época napoleónica. En 1793, Velázquez y Evaristo del Castillo, centrados en la misma construcción, seguramente trabajaron de común acuerdo, compartiendo material, ideas y mediciones, a causa del coste del instrumental adecuado – compases y reglas de grandes dimensiones – y del de los peones y operarios imprescindibles a fin de fabricar y mantener las escalas y andamiajes gracias a los que se accedía a las partes más altas de los monumentos.[15] En su correspondencia, el propio Velázquez aludía al auxilio profesional que se habían prestado entre ellos, y con el también pensionado Silvestre Pérez, e incluso el arqueólogo Luigi Canina citaba juntos a Castillo y a Velázquez a la hora de encomiar las indagaciones de ambos arquitectos en el Foro (Canina 1845, prefacio; García Sánchez 2011, p. 62). Que los dos españoles – o como poco Velázquez – se encaramaron a andamios instalados a propósito en el templo lo demuestran las medidas tomadas personalmente y anota-

13 Léase el ensayo de Roberta Maria Dal Mas, «Il complexo architettonico di San Lorendo de' Speziali in Miranda», fruto de su Dottorato di Ricerca (1996).

14 «Guardando una grotta vicina, nella quale sono affossate le colonne sino alla base, si può giudicare come il terreno si sia sollevato» (Sade 1993, p. 182).

15 La Real Academia de San Fernando requirió siempre austeridad a sus pensionados a la hora de abordar sus proyectos. Véase, por ejemplo, Cervera Vera 1985, p. 22. Por ejemplo, el coste económico en escalas, andamios y en remunerar a los peones para efectuar las mediciones del Panteón de Roma rondaba en torno a los 62 escudos a finales del siglo XVIII. Salvando las distancias cronológicas, en 1869 Alejandro del Herrero y Herreros detallaba en qué consistían los costes de ejecución de los envíos arquitectónicos: «Estos gastos son ocasionados por la colocacion de andamios para medir y dibujar dicho monumento [el Foro de Nerva], jornal de peones, vaciados en barro y yeso para la exacta determinacion de perfiles, coste de los instrumentos como camara lucida, nivel, cinta, compases asi como los de colores tableros, papel, bastidores, y alquileres de estudio para poder ejecutarlos». Archivo General de la Administración. Educación. Caja 14.865. Carta de Alejandro del Herrero y Herreros al director de los pensionados de 20 de diciembre de 1869.



Figura 3. Giovanni Battista Piranessi, *Veduta del Tempio di Antonino e Faustina*, c. 1758



Figura 4. Bernardo Canal, *Il tempio di Antonino e Faustina.* 1719-1720. Budapest, Szépmüszeti, Muzeum

das en los planos del discípulo de Villanueva, que comparaban los pies castellanos con los vicentinos de Palladio y los franceses de Desgodetz,[16] pero sobre todo el que llevara a cabo diversos vaciados en yeso de elementos arquitectónicos del monumento, operación de la que recordaba después «las exposiciones que tube en los andamios y escabaciones que fué necesario hacer para egecutar dhos. modelos».[17] Los seis yesos del templo de Antonino y Faustina[18] formaban parte de la colección de un total de ochentaiocho vaciados extraídos de numerosos vestigios clásicos de la capital pontificia, que Velázquez realizó a petición de su maestro Villanueva, y que tras instruir a la juventud amante del clasicismo grecorromano tanto en el estudio del primero como en el del segundo durante décadas, finalizaron adornando el zaguán de ingreso asomado al Jardín Botánico del Real Museo de Pintura y Escultura (Moleón 1996, p. 64). Precisamente en 1792, un otrora peregrino artístico por Italia, el arquitecto Manuel Martín Rodríguez, recomendaría a la Real Academia de San Fernando que adquiriese en Roma yesos de cornisamentos, basas y capiteles de una variedad de templos – incluido el de Antonino y Faustina como modelo del orden corintio-, arcos, anfiteatros y teatros con objeto de que los estudiantes más adelantados, pero sin posibilidades de viajar a Grecia e Italia, estimularan su talento copiándolos y así «encastarse en el buen gusto» (Moleón 2003, pp. 200-201).

En sus planos Velázquez no efectuó una restauración ideal, sino que copió en seis pliegos sus elementos decorativos y la apariencia que poseía a finales del XVIII, soslayando la iglesia moderna, desarrollados en planta (donde remarcaba los muros y las columnas del pronaos existentes), alzado de la fachada y de un lateral, secciones de la cornisa, de una basa y de un capitel – además de la planta de éste – y detalle del friso de los grifos (figs. 5-10). En esto no coincidió del todo con Evaristo del Castillo: atraído por «la simplicidad y bellas proporciones del referido edificio», que lo acreditaban como «uno de los mas bellos exemplares del Antiguo»,[19] Castillo ejecutó ocho diseños de carácter semejante al del anterior,[20] mas con una importante salvedad,

16 Las medidas, planos y reconstrucciones de Desgodetz marcaron la referencia básica de los arquitectos durante el siglo XVIII, y fueron publicadas en Desgodetz (1682).

17 Archivo General de Palacio (a partir de ahora, AGP). Leg. 459. Administrativa. Museo de Pintura y Escultura. Carta de Isidro Velázquez a la reina de 15 de diciembre de 1839.

18 Consistentes en «Parte de la Cornisa. Un trozo del friso. Parte del Arquitrave. La cabeza de uno de los Grifos que adornan el Friso. Un brazo de dicho. Una cuarta parte del adorno del sofito de uno de los Arquitraves». AGP. Leg. 767. Administrativa. Inventarios. *Colección de varios fragmentos en calcos en forma perdida de greda sacados de los antiguos Edificios Romanos y Griegos de Roma por el Profesor de Arquitectura D. Isidro Velázquez.*

19 ASF, leg. 49-6/1. Carta de Evaristo del Castillo a Isidoro Bosarte de 20 de junio de 1793.

20 «1. Un intercolumnio del Templo de Antonino y Faustina. 3. Un Portico del Templo de Antonino y Faustina. 4. La Planta del Templo de Antonino y Faustina. 5. Costado de dho. Templo, con la vista del Foro y colocacion de la Estatua Ecuestre de Marco Aurelio. 6. Descripcion de dho. Templo de Antonino y Faustina. 7. Un Cogollo del Capitel Corintio y dos Molduras de la Cornisa de dho. orden. 8. Cornisamento del orden corintio del Templo de Antonino y Faustina. 74.

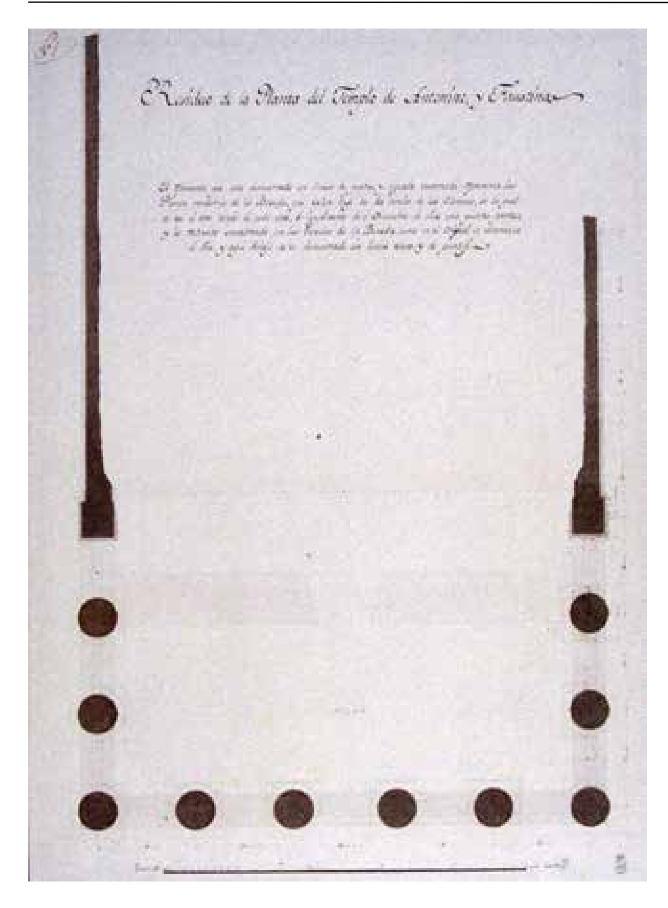


Figura 5. Isidro González Velázquez, *Residuo de la Planta del Templo de Antonino y Faustin*a. 1792-1796. BNE, BA-1185

al ensayar la reconstrucción gráfica del edificio en uno de ellos, en el que se reflejaba el Costado de dho. Templo, con la vista del Foro y colocacion de la Estatua Ecuestre de Marco Aurelio. Una propuestas así suponía un ejercicio filológico de inmersión en la tratadística antigua y moderna, incluso de familiarización con la arquitectura romana contemporánea a la construcción objeto de estudio, que cotejada, aportase claves sobre su ordenación y estructura desaparecidas. El pensionado español se guió por los noticias recopiladas en *I quattro libri dell'architettura de Andrea Palladio*, según escribía él mismo: «Palladio dice q.e. estando en Roma bió derrivar una parte de la gran Plaza que habia delante, y donde estava la Estatua equestre de Marco Aurelio que hoy existe en la plaza del Campidolio» (citado en García Sánchez 2011, p. 62).[21] El dato no resulta baladí, ya que el pasaje del paduano suscitó dos interpretaciones erróneas acerca del templo de Antonino y Faustina que confundieron a arquitectos y a arqueólogos durante decenios. Por un lado, el de la existencia de una plaza porticada que circunscribía al santuario imperial y de cuya demolición – pues todavía se mantenía en pie en el Seicento – el arquitecto renacentista fue testigo directo (Zorzi 1959, p. 30, figs. 158-161). Por el otro, la aseveración de que la escultura ecuestre de Marco Aurelio, ubicada en la actualidad en la plaza del Campidoglio, y hasta 1538 vecina a San Juan de Letrán (Lavagnino 1941, pp. 103-114), se situaba frente al templo, influyó en la interpretación de la inscripción del friso y del arquitrabe – Divo Antonino et / divae Faustinae ex s(enatus) c(onsulto) –, y por tanto, en la atribución de su titularidad. En una obra de 1819 Nibby se hacía eco de esta segunda incógnita, a la que dedicó una serie de páginas a fin de dilucidar a quién se rendía culto allí: si se había consagrado al emperador Antonino Pío y a su esposa Faustina la Mayor, o a Marco Antonino – el emperador Marco Aurelio –, casado con la hija del matrimonio imperial, Faustina la Menor, todos ellos distinguidos con los honores divinos (Nibby 1819, pp. 182-184). Del mismo modo nació la incertidumbre de que en caso de datarlo en el reinado de Marco Aurelio, si éste lo había construido en su honor o en el de su antecesor. Sólo la arqueología resolvió el primer debate al sacar a la luz el tramo de la Vía Sacra ante el monumento en el transcurso de las excavaciones napoleónicas en el Foro de 1811; las ruinas malinterpretadas por Palladio tuvieron que pertenecer a alguna edificación colindante con dicha vía, tal vez la Regia o el arco del que pendían los Fastos Capitolinos, pero no a ningún espacio perimetral en torno a la fábrica imperial (Ruggiero 1913, p. 207). En 1835 el pensionado Manuel de Mesa sostuvo la opción de los Fastos como la más probable, al leer el relato que el anticuario Onofrio Panvinio ofreció de las excavaciones del papa Alejandro Farnesio entre los restos de un monumento frente al tem-

Perfil del orn. corintio y su basa del Templo de Antonino y Faustina» ASF, leg. 33-12/1.

21 Acerca de ello escribió el arquitecto renacentista: «Aveva questo tempio un cortile davanti, il quale era fatto di peperino: nella sua entrata, rincontro al portico del tempio, v'erano bellissimi archi, e per tutto d'intorno v'erano colonne e molti ornamenti, de' quali ora non se ne vede vestigio alcuno et io ne vidi, essendo in Roma, disfare una parte che ancora era in piedi. Dai lati del tempio v'erano due altre entrate aperte, cioè senza archi. Nel mezo di questo cortile v'era la statua di bronzo di Antonino a cavallo, la quale ora è nella piazza del Campidoglio» (Palladio [1570] 1980, pp. 284-285).

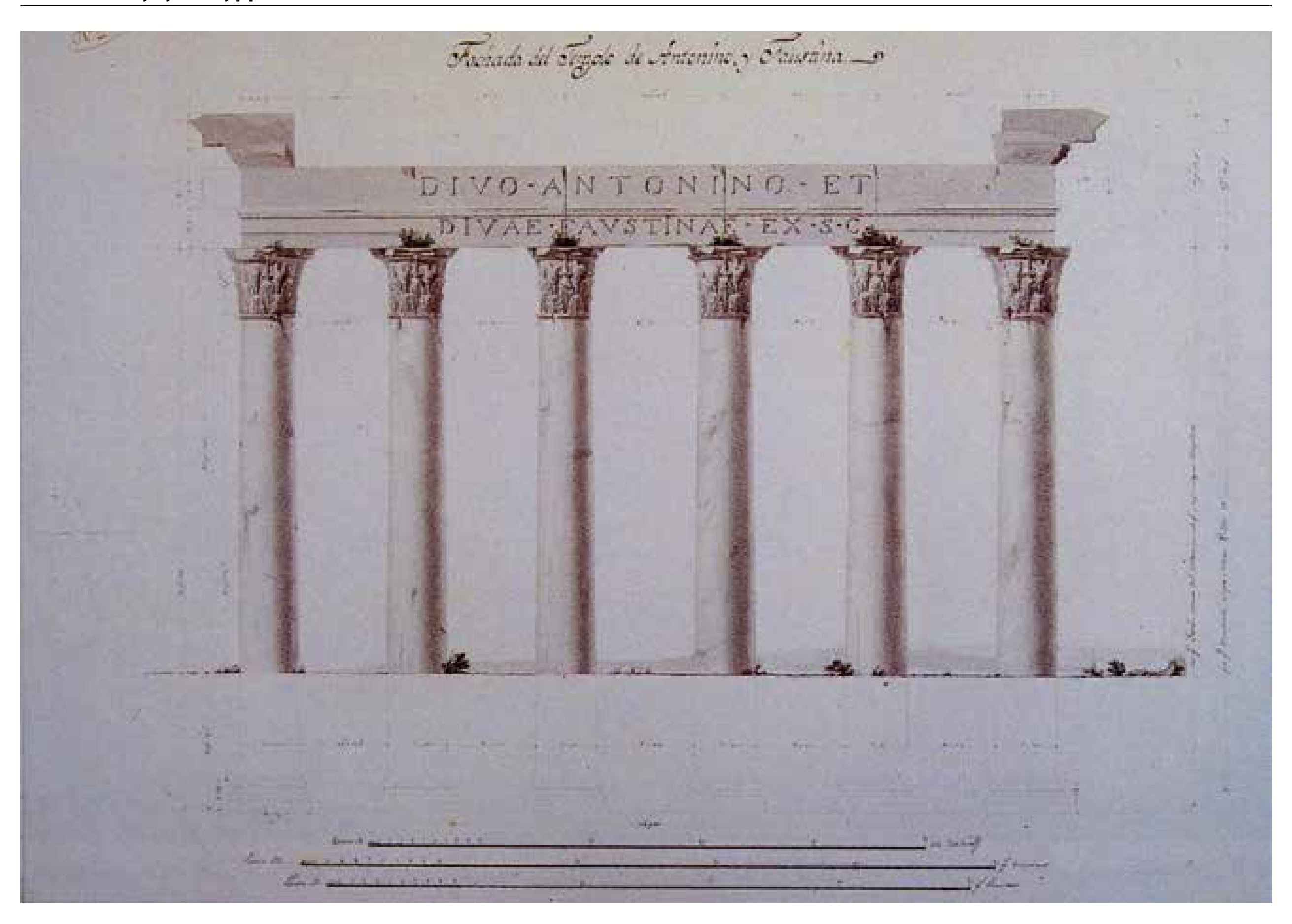


Figura 6. Isidro González Velázquez, *Fachada del Templo de Antonino y Faustina*. 1792-1796. BNE, BA-1186

plo de culto imperial, alternativa recuperada por la historiografía contemporánea (Coarelli 1992, pp. 272 y ss.). Esto acalló a los viajeros y anticuarios que habían asumido la presencia de ese pórtico delantero y de otras estructuras[22] y corrigió las restituciones arquitectónicas que lo retrataban, normalmente, con la imagen de Marco Aurelio en su centro. Era el caso del dibujo de Evaristo del Castillo y con toda probabilidad de la restauración que en 1807 Juan Gómez remitía al rey Carlos IV en ocho planos (García Sánchez 2011, p. 107). Contemporáneo a este último, y desprovistos de las obras de los arquitectos españoles, el envío del pensionado francés Jean-François-Julien Ménager ejemplifica las mismas incorrecciones en que incurrieron los exámenes anteriores a 1811 – asimismo cronológicas, dado que fechó el templo en el 178 d.C. (fig. 11), a pesar de que en su empeño por concretar los datos y las medidas exactas del monumento, del podio sobre el que se asentaba y de la cripta bajo el graderío, en 1809 condujo unas pequeñas excavaciones en un ángulo de éste – que inmediatamente volvió a cubrir –, dejando a la vista asimismo las basas y el arranque de las columnas (Roma Antiqua 1985, pp. 92-107) (fig. 12).

Si al contrario que Castillo y Gómez, Manuel de Mesa se benefició de los descubrimientos de los excavadores franceses en el momento de llevar a cabo su envío, no sucedía lo mismo respecto a la adscripción de la identidad de los receptores del culto, puesto que en 1834 la segunda problemática mencionada arriba continuaba en vigor e irresuelta. Las fuentes romanas no servían de gran ayuda para esclarecer el problema, puesto que aludían al templo con varios nombres, como Templum Faustinae, aedes divi Pii, o aedes divi Pii et divae Faustinae entre otros (Ruggiero 1913, p. 205, n. 4). Las guías de viaje constituyen un óptimo medidor del éxito de una

22 Por ejemplo, Francisco de Miranda aludía a «un templo de Palas» frente al del matrimonio imperial (Miranda 1977, p. 232). La guía de Guattani de 1805 presentaba el dibujo de una planta del complejo cultual con su pórtico externo (Guattani 1805, lám. II, n. 16).

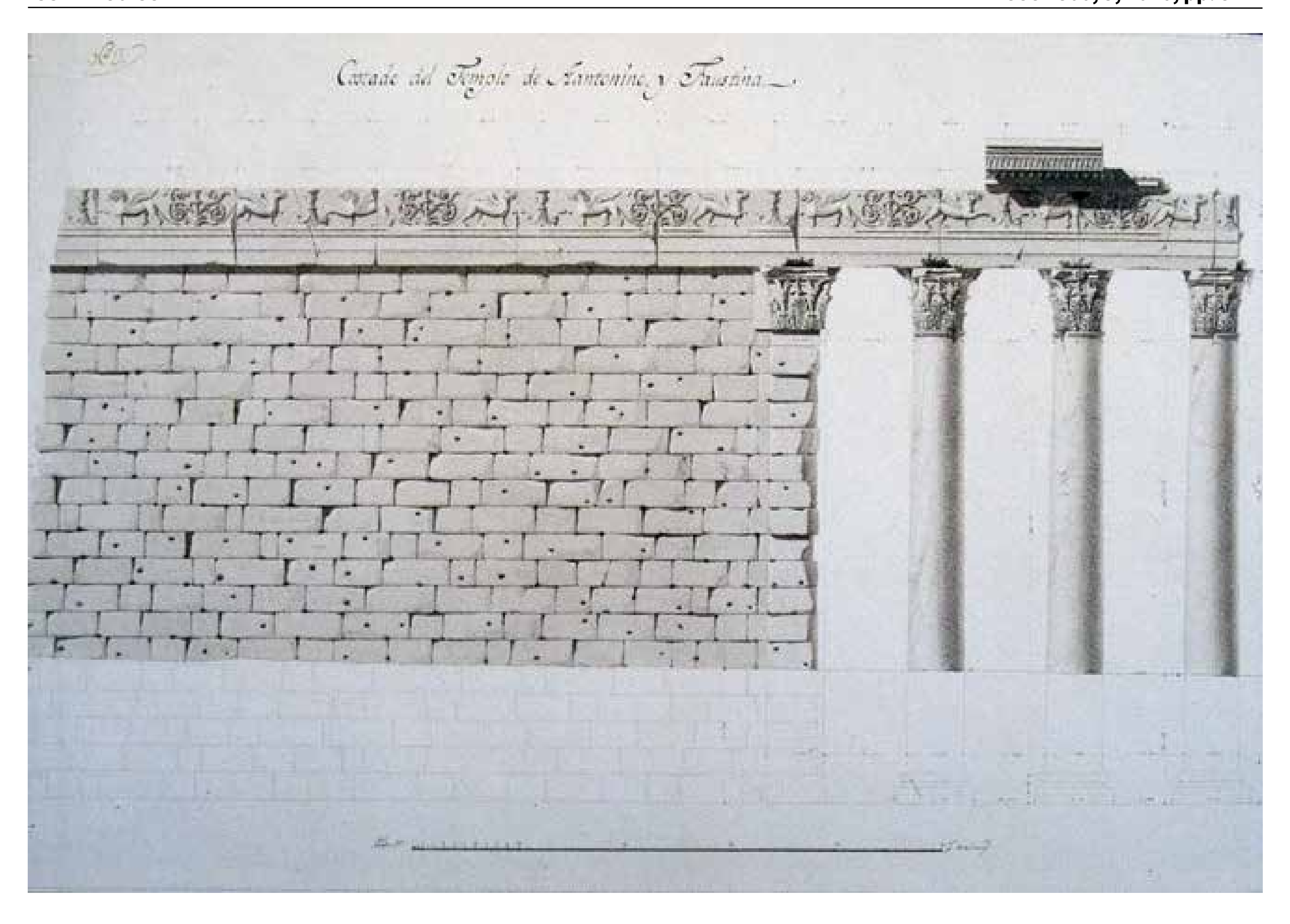


Figura 7. Isidro González Velázquez, *Costado del Templo de Antonino y Faustina.* 1792-1796. BNE, BA-1187

otra teoría: las del siglo XVIII y comienzos del XIX se decantaban por la dedicación del templo a Marco Aurelio y a su consorte, obedeciendo la corriente anticuaria que entendía que si Antonino Pío poseía su propio espacio cultual en el Campo Marzio – en realidad, el ustrinum que conmemoraba su apoteosis, colindante con la columna monumental del emperador – los vestigios del Foro no podrían más que pertenecer al emperador filósofo (léanse las guías dieciochescas de León 1990, p. 142; Titi 1763, vol. 1, p. 202). En fechas cercanas a las que Mesa levantaba los planos del monumento algunos escritos destinados a los viajeros ya comenzaban a contemplar la adscripción a Antonino Pío y a Faustina, si bien normalmente se detenían más en describir las pinturas del interior de Pietro da Cortona y del Domenichino (*Nuova descrizione di Roma antica e moderna* 1842, p. 148). El pensionado español, sin embargo, optó por considerar la erección de la obra arquitectónica por voluntad de Marco Aurelio, a fin de honrar a su antecesor Antonino Pío, e incluyó en su culto a su propia esposa e hija del anterior, Faustina la Menor, después de su fallecimiento en el 175 d.C.[23] Hoy en día la identificación de la titularidad del templo no plantea incertidumbre alguna. A la muerte de Faustina la Mayor en el tercer año de reinado de Antonino Pío, el Senado le decretó honores divinos e hizo erigir en el 141 d.C. un templo frente a la Regia, en el lado oriental del Foro. En el 161 d.C. también fallecía el emperador, que divinizado, obtenía también que se le rindiera culto en el templo de su esposa, para lo cual se añadió la inscripción del friso (Nash 1968, vol. 1, pp. 26-27). Por otro lado ninguna evidencia arqueológica ni ningún texto clásico demuestran la existencia de un templo consagrado a Marco Aurelio y a su consorte (Chaisemartin 2003, p. 235).

Manuel de Mesa elaboró una serie de planos con la reconstrucción del templo asomado a la

23 A partir de ahora citaremos las *Observaciones sobre el Templo de Antonino y Faustina* como apuntamos en esta nota: Manuel de Mesa, *Observaciones*, p. 7.

Vía Sacra.[24] A través de la descripción que redactó para un mejor entendimiento de la historia del templo, y de las fuentes a las que recurrió a la hora de ensayar su restitución, podemos acercarnos a sus características, pero desafortunadamente permanecerá ciega a causa de que los dibujos no se hayan localizado. La elección de ejecutar el proyecto de este monumento fue del propio Mesa, dado que el director de los pensionados, Antonio Solá, daba libertad a sus protegidos para escoger las obras que quisieran ejecutar, aunque el reglamento de los pensionados remarcase la responsabilidad del Director de indicarles su envío.[25] En la introducción del opúsculo que redactó acerca del monumento, el arquitecto relataba que hallándose en la Urbe decidió ajustarse al método de trabajo que le habían aconsejado algunos profesores de la Academia de San Fernando, evidentemente el de servirse de los restos monumentales romanos como de entes diseccionables en proporciones, medidas, y arquetipos constructivos que reflejados en el papel transmitieran una lección arquitectónica. En 1834 el templo de Antonino y Faustina ofrecía nuevas posibilidades de estudio después de la política de reforma urbanística desplegada por la Administración napoleónica. El anticuario Giovanni Antonio Guattani indicaba en 1807 los planes del emperador de hacer restituir los templos de Antonio y Faustina, Júpiter Stator y de la Concordia, el Teatro de Marcelo, el Pórtico de Octavia y el Tabularium (Guattani 1807, vol. 5, p. 10). La aplicación efectiva de este proyecto tuvo lugar a partir de noviembre de 1810, año en el que diversas escuadras de trabajadores fueron destacadas en diferentes puntos del Foro Romano para retirar la tierra que ocultaba a la mayor parte de los monumentos: los fustes y basas de las columnas, así como el basamento y las gradas del templo de Antonino y Faustina pudieron por fin ver la luz – aunque estos dos elementos se recubrieron nuevamente –, al igual que el trazado de la Vía Sacra que pasaba delante de él y las dos laterales que conducían a la Subura y la Carina, aunque hubieron de recubrirse poco después (Ruggiero 1912, p. 208);[26] las operaciones arqueológicas fueron acompañadas de la ineludible compra y demolición de los restos de construcciones medievales esparcidas a su alrededor, gracias a lo cual, hacia 1811 ó 1812 la Iglesia de San Lorenzo in Miranda recobraba un aspecto algo más parecido al que disfrutaba en época clásica.[27] El único proyecto realizado ulteriormente en el templo situado al norte de la Regia fue el de su acordonamiento a base de un cercado de madera, porque la falta de fondos en las arcas pontificias no posibilitó que éste y otros monumentos se rodearan con uno de hierro, que era la propuesta del arquitecto Giuseppe Valadier. Hacia 1833, por tanto, las trazas del edificio no habían sufrido grandes transformaciones desde la etapa napoleónica, según evidencian los grabados: la puerta de la iglesia barroca se mantenía

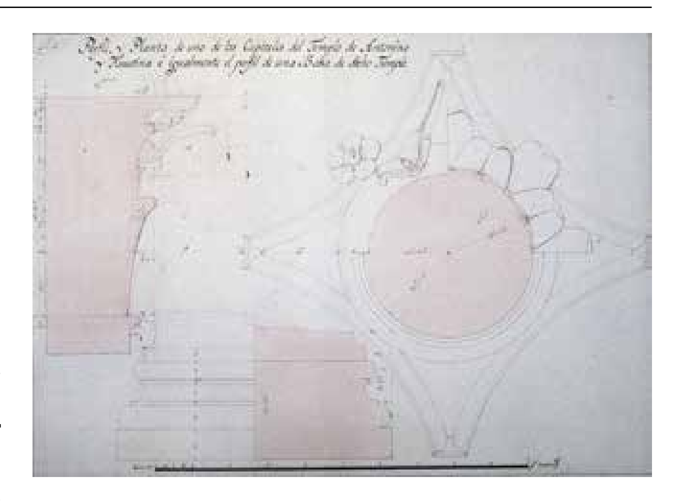


Figura 8. Isidro González Velázquez, *Perfil y Planta de uno de los Capiteles del Templo de Antonino y Faustina é igualmente el Perfil de una Basa de dicho Templo*. 1792-1796. BNE, BA-118

24 Gracias a la sistemática puntualización de cada uno de los elementos integrantes del templo en su memoria podemos saber la distribución de los dibujos de Mesa sobre las siete láminas que componían el 'estado actual' que envió a la Academia: la primera y la segunda contenían perspectivas de la fachada y de los cortes laterales. La tercera, cuarta y quinta láminas ilustraban las diferentes partes de la cubierta del edificio antoniniano, la cornisa, el friso y el arquitrabe respectivamente, y en ellas reproducía la cuidada ornamentación que cubrió el templo, y sobre todo la llamativa composición del friso de los grifos que recorre sus lados. Por último, en la sexta y en la séptima copió el orden corintio de los capiteles de las columnas y de las pilastras – cuyas formas admiraba pese a su segregación de las normas de Vitruvio –, además de las basas de aquéllas. Para la restauración no poseemos sin embargo este mismo testimonio, aunque la información que nos interesa de ella, las fuentes literarias, los conocimientos arqueológicos y los modelos que guiaron su proyecto, aparece completamente reflejada en la memoria.

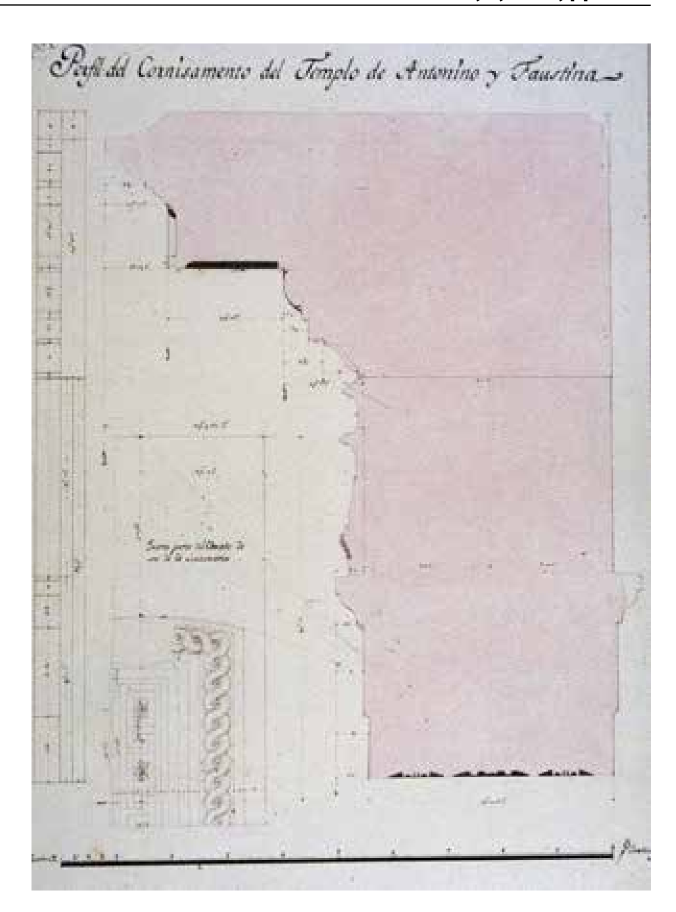
25 ASF, leg. 48-2/1. Carta de Manuel de Mesa a Antonio Solá de 5 de julio de 1837.

26 Nibby describe el trazado de estas vías tras las excavaciones en Nibby 1819, pp. 179-182. Sobre las operaciones francesas en el área del Foro vd. Jonsson 1986, pp. 54-55.

27 Lanciani extiende las operaciones arqueológicas de la Vía Sacra en la zona del templo hasta 1814. Lanciani 2000, vol. 6, p. 249.

al nivel del terreno, en paralelo por consiguiente con el piso del pórtico y muy por encima del de la pavimentación de la Vía Sacra, y las basas de las columnas corintias que constituían el pronaos se encontraban totalmente al descubierto; el vallado de madera se había sustituido finalmente por el de hierro, en el que se alternaban equidistantemente unos zócalos de piedra (fig. 13). Lógicamente las gradas de acceso de época imperial no estaban a la vista, ni lo estarían hasta las operaciones arqueológicas de 1876 y de comienzos del siglo XX, que terminaron de revelar lo que ya se conocía a partir de las monedas romanas y de los dibujos de las excavaciones napoleónicas.

En materia de arqueología y de conservación del patrimonio artístico y cultural del Estado pontificio, el primer tercio que abrió el siglo XIX no se asemejaba en absoluto a los años finales del siglo XVIII, ni el pontificado de Pío VII había pasado en balde en lo que atañe al progreso de la arqueología y del conocimiento de la topografía de la Urbe. Si Monteagudo, Velázquez y Castillo se movieron con libertad entre las ruinas del Foro, en 1833 Manuel de Mesa hubo de elevar una petición al cardenal Camerlengo[28] para que se le autorizara aprovechar en la elaboración de su envío un puente volante que Camillo Bianchi – operario oficialmente al cargo de fijar las escaleras y andamiajes en los monumentos – había instalado en las estructuras elevadas del templo, fórmula adoptada desde la legislación de 1823, la cual uniformaba los procedimientos a seguir por los arquitectos cuyos trabajos les obligaran a tender escalas en las edificaciones antiguas, de manera que se minimizara la eventualidad de causar desperfectos en ellas.[29] Esta autorización especificaba la dedicación a calcular únicamente las medidas del edificio, como requería Mesa, pero en ocasiones las ocupaciones de los arquitectos entre los vestigios clásicos incluía otras tareas de



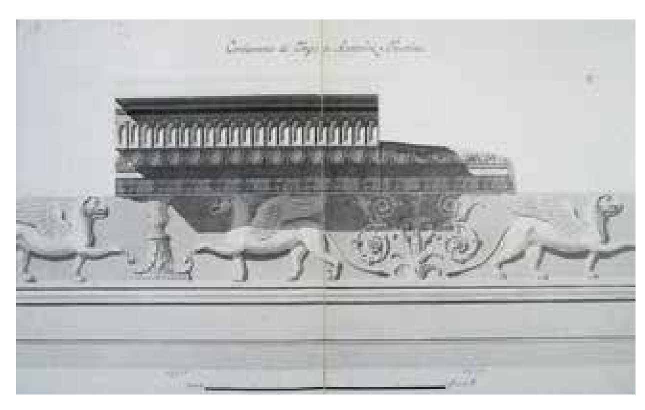


Figura 9. Isidro González Velázquez, *Perfil del Cornisamento del Templo de Antonino y Faustina*. 1792-1796. BNE, BA-1189

Figura 10. Isidro González Velázquez, *Cornisamento del Templo de Antonino y Faustina*. 1792-1796. BNE, BA-1190

28 La solicitud de Mesa rezaba: «Eminenza Reverendissima. Essendomi proposti di misurare alcune parti del Tempio di Antonino e Faustina in Roma, supplico l'Eminenza vostra reverendissima di degnarsi concedermi questo permesso, asecurandola di usare tuti i riguardi devuti alla circostanza, approfitandomi del ponte fatto dal Festarolo Camillo Bianchi oggi esistente al suddetto monumento. Con somma riverenza sono di vostra Eminenza Reverendissima. L'Umilisimo e devotissimo Servitore Manuel de Mesa, architetto pensionato di S.M. il Re di Spagna». Archivio di Stato di Roma. Camerlengato. Parte II 1824-1854. Tit. IV, Antichità e Belle Arti, b. 223, fasc. 1909. Carta de Manuel de Mesa al cardenal Camerlengo de 30 de abril de 1833. Citado en García Sánchez 2011, p. 135.

29 La llamada *Notificazione* de 1823 aparece en Pinon, Amprimoz 1988, pp. 157-158.

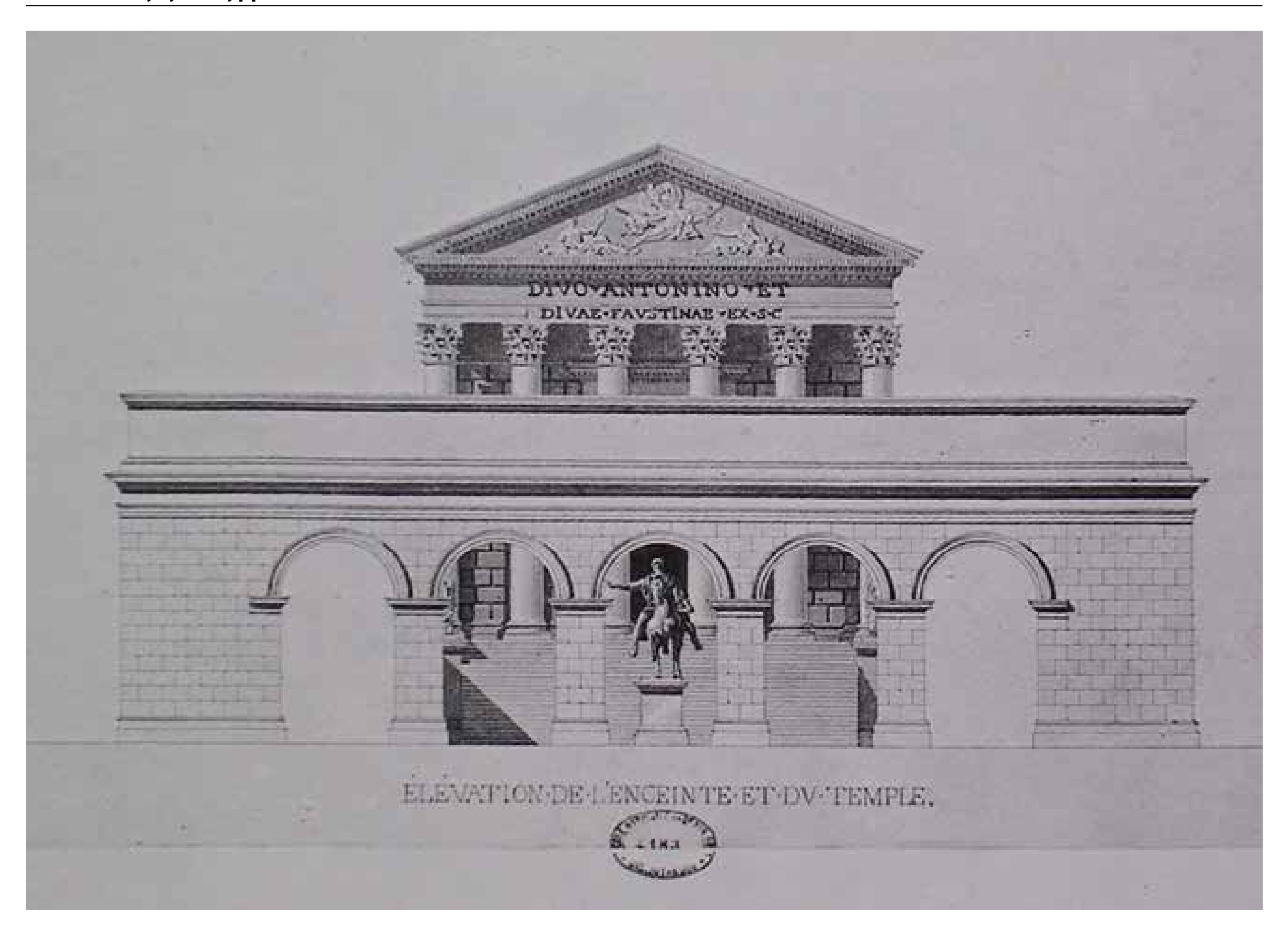


Figura 11. J.-F.-J. Ménager, *Restauración del pórtico y de la fachada del templo de Antonino y Faustina*. 1809

índole arqueológica, dado que solamente practicando pequeñas excavaciones en puntos determinados del monumento se podían conocer ciertos detalles de su construcción, en las que el auxilio o consejo de arqueólogos italianos no era en modo alguno extraño. En cualquier caso el ya mentado Giuseppe Valadier, arquitecto del Camerlangato y consejero de la Comisión General Consultiva de Bellas Artes, informó afirmativamente sobre la solicitud del español y se le otorgó la correspondiente licencia. El pensionado compartió dicha plataforma en altura con un colega de su profesión, el arquitecto francés Jean-Arnoud Léveil (1806-1866), asimismo absorto en reproducir la decoración del templo, en ejecutar sus mediciones y dibujos, destinados a su envío anual a l'École des Beaux-Arts. De la amistad y el contacto profesional entre ambos da testimonio el graffiti con sus firmas y las de otros colegas hispanos y franceses por entonces en Roma que grabaron en la Columna Trajana en 1835 (Melucco 1989, p. 168).

Una tónica común en los artistas radicaba en su perpetuo deseo de superar a sus maestros. En el caso de los arquitectos, la competencia, a la vez que la emulación, se entablaba con los eruditos renacentistas e ilustrados que les precedieron en el examen de los vestigios clásicos, y cuyas obras eran los manuales de estudio de la arquitectura antigua en las academias europeas. Todos los planos levantados, y las medidas calculadas por los pensionados debían pasar por el filtro de los principios instaurados por estas autoridades, y especialmente por los del francés Antoine Desgodetz. Palladio, Pirro Ligorio, Sangallo, e incluso Piranesi integraron asimismo ese conjunto de fuentes fundamentales. Los arquitectos posteriores se sentían orgullosos de poder corregir los errores que cometieron sus antecesores y contrastaban sus medidas con las de éstos. Manuel de Mesa declaraba también su intención de enmendar los desaciertos de estas autoridades ligados al templo de Antonino y Faustina: «indicare ademas las principales medidas que de este monumento

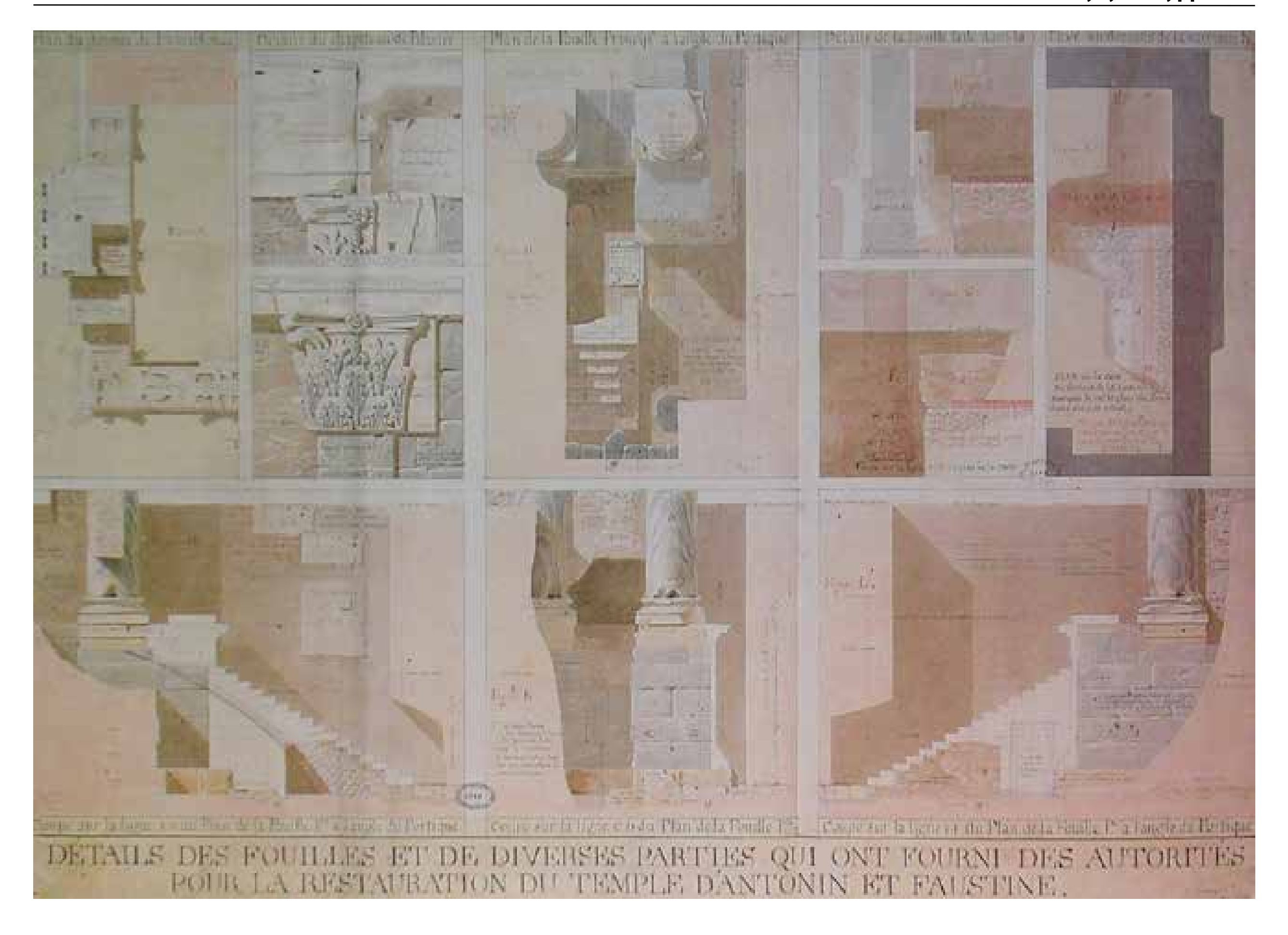


Figura 12. J.-F.-J. Ménager, *Planos de las excavaciones del templo de Antonino y Faustina*. 1809

dan Palladio y Desgodetz, prescindiendo de los detalles que en nada influyen, para hacer ver la diferencia que hay entre ellas y las mias sin pretender por esto disminuir el justo merito de tan distinguidos Autores; pero no podre excusarme de contradecirlos cuando faltando á la exactitud de lo que existe, ó bien congeturando cosas que no han podido existir, pueden indicir á errores de alguna consideracion» (*Observaciones* 1835, p. 9). Así, incluía una exhaustiva tabla de medidas expresadas en pies castellanos, pulgadas y líneas comparando sus cifras con las de los dos autores señalados en los cálculos de las proporciones de capiteles, basas, cornisamento, friso, etc… (*Observaciones* 1835, p. 22). No obstante no reprochaba a Palladio las inexactitudes en las que cayó, por juzgarlo el impulsor del conocimiento de las obras de la Antigüedad, y haber ejecutado sus trabajos en una época en la que los recursos de los que disponía eran más reducidos que los utilizados cuando Desgodetz publicó sus escritos. De éste sí censuró toda noticia acerca del monumento que se aleja de la realidad, incidiendo en la poca semejanza con el original de las medidas y apuntes del arquitecto francés de los componentes de las columnas y pilastras del edificio, o de la ornamentación que describió. Hallaba imprecisas sus anotaciones sobre los adornos de la parte posterior del arquitrabe y criticaba especialmente la desemejanza de los dibujos del friso de los grifos; de este ornato es Palladio sin embargo quien incurre en mayores errores, ya que hacía compartir al friso de la fachada la misma decoración que el de los laterales, agregando varios elementos de su invención (*Observaciones* 1835, p. 20).

La confrontación de sus datos con los de Palladio y Desgodetz no es el único cotejo al que recurrió en su memoria; otra constante en su relación del estado actual del templo radicaba en la comparación de los rasgos arquitectónicos de éste con los principios de Vitrubio, «para demostrar que los antiguos Arquitectos supieron oportunamente separarse de ellos, sin defraudar



Figura 13. *Tempio di Antonino e Faustina nel Campo Vaccino di Roma*, S. XIX. Roma. BIASA. R.XI.3.VI.29

por esto la solidez, comodidad y belleza, principios esencialisimos en todo tiempo y en todo edificio» (*Observaciones* 1835, p. 9). En estos años cercanos a la mitad del siglo, que la construcción antoniana no obedeciera dentro de su estilo a cada una de las máximas del tratadista romano no implicaba una desvalorización ante los ojos de Manuel de Mesa, para quien la «mezquina escrupulosidad de las medidas», o todo lo accesorio e indiferente de la edificación se replegaba a un segundo plano frente a la inteligente ordenación y la magnificencia artística del templo de Antonino y Faustina. A pesar de esta patente disociación de la línea academicista, el pensionado no rehusaba a clasificarlo según las pautas vitrubianas de hexástilo y próstilo por el número y la distribución de sus columnas, y de picnóstilo y éustilo por las características de los intercolumnios (*Observaciones* 1835, pp. 10-11). Puesto que las excavaciones francesas fueron incapaces de determinar la longitud del edificio, a pesar de practicar sondeos en diferentes puntos a su alrededor con este objetivo, las reglas del tratadista romano igualmente se erigieron en la pauta para definir sus dimensiones.

El pensionado llevó a cabo un examen exhaustivo de los restos del templo que se conservaban a la vista en el Foro, y para aquellos ocultos bajo tierra se basó en la obra de Feoli, difusor de los resultados de las excavaciones francesas en esa zona del Foro en la obra *Raccolta delle più insigne fabriche di Roma antica e sue adiacenze*. Una especial atención que demostraba en estas investigaciones afectaba a los materiales constructivos de los que los ingenieros romanos se valieron para levantar el edificio, una observación indispensable a la hora de proponer sobre el plano una restauración ideal coherente y ajustada a la realidad arquitectónica del monumento. De la información aportada por el grabador italiano, y de sus propios sondeos e indagación en las fuentes – principalmente Vitrubio –, escribía del basamento que «es de obra cuadrada construido con grandes trozos de piedra Albana perfectam.te escuadrados y ligados entre si sin mezcla alguna. Esta piedra que hoy se llama Peperino, por la semejanza que tiene su color con el de la pimienta molida, se ve empleada en los mas antiguos Monumentos de Roma y se sacaba de sus cercanias en el Monte Albano, precisamente junto a Alba Longa, por lo cual se llamaba piedra Albana. Es compuesta de materias Volcánicas, y no de mucha consistencia, por lo que muy oportunamente la hilada superior que recive las basas de las columnas y mas directamente todo el peso de la parte que carga sobre ella, es de una piedra calarea mas solida que el Peperino que tiene mucha semejanza con nuestra Piedra de Colmenar y se llama Travertino, nombre corrompido del antiguo Lapis Tiburtinus» (Feoli, Valadier, Visconti 1810, pp. 11-12). En el zócalo del podio advirtió asimismo la persistencia de algunos bloques marmóreos que formaban el revestimiento exterior del edificio, si bien la desaparición de dichas lastras, y de las grapas de metal que las sostenían, provocaba que el peperino presentase en su superficie innumerables orificios resultantes de su extracción en época medieval y moderna, que observamos del mismo modo en los muros de la cella. Leyendo a Vitrubio disertaba sobre la calidad de la piedra utilizada en la estructura de la escalinata – piedra tufa mezclada con cal y puzolana –, cuyo costado derecho pudo verse en las excavaciones de 1809 y siguientes que profundizaron hasta el nivel de la Vía Sacra. Estrabón, Estacio o Vitrubio eran aquí referencias obligadas para conocer la procedencia y los usos de los elementos que integraban este templo – pero igualmente consultó a Tito Livio, Pausanias o Plinio –, y las alusiones constantes a colores y a otros pormenores de los materiales, observados in situ, describen en el texto el vivo y variado cromatismo que contenían estos dibujos arquitectónicos, y se orientaban a la restitución del mismo.

A través de las fuentes clásicas, las investigaciones numismáticas y las comparaciones con otros monumentos antiguos de Roma, Mesa resucitó en sus planos la majestuosidad de la arquitectura del tiempo de los Antoninos. La reconstrucción de la escalinata la llevó a cabo basándose en el primer volumen de la señalada

Raccolta de Feoli con el resultado de las excavaciones de 1809 efectuadas en el ángulo izquierdo de la construcción, pero faltaba a la realidad en ciertos aspectos. A imitación del parapeto ornamentado que mostraban frente al templo las monedas de la emperatriz Faustina, sin constatación arqueológica alguna Mesa imaginaba una baranda de protección similar de mármol o de bronce en los extremos de la grada, cortados en ángulo recto hasta el suelo. A partir de las dimensiones de cuatro fragmentos de los escalones de mármol descubiertos en los trabajos del francés Ménager y del alcance del batiente también marmóreo de acceso a la cripta bajo la escalinata, calculaba 23 escalones para ésta. Pero previendo que la puerta citada, aún hoy conservada, estuviese elevada del suelo por un peldaño, le hacía añadir uno más en el graderío, resultando un número par que contradecía la norma vitrubiana de establecer una cantidad impar de escalones en las edificaciones. La solución que adoptaba era dividir en dos tramos impares la escalinata, de tres y de 21 escalones cada uno, separados por un amplio rellano (su número real, conocido a finales del XIX, era de 21) (*Observaciones* 1835, p. 25).

La documentación histórica a la que acudió para desarrollar el estudio del altar de la escalinata del templo y su apariencia era impecable; monedas, bajorrelieves, mosaicos y paralelos arqueológicos complementaban a los escritores clásicos en una exposición prolija acerca de estas piezas en la Antigüedad grecorromana. De los altares situados en el exterior escribía: «La situacion de estas, si los Templos tenian un recinto sacro, estaba establecida en el medio del mismo como se ha encontrado practicado por egemplo en Pompeya en los Templos de Esculapio, de Isides y de Mercurio. Mas si los Templos estaban situados en las calles ó sitios publicos, entonces las aras estaban colocadas al pie de la Escalinata, y aun en un plano hecho sobre los mismos escalones como nos ofrece un egemplo el Templo situado en medio del Foro de Pompeya, y para separar estos pequeños lugares sacros de los publicos y defender las Aras de todo contratiempo se ponian sobre un plan algo mas elevado que el piso de la Calle ó Plaza, el cual se cerraba con antepechos ó pluteos de Marmol, bronce ó hierro, como se han encontrado indicios delante del pequeño Templo de la Fortuna en Pompeya» (*Observaciones* 1835, p. 26). Imitando este modelo diseñaba un ara al final del graderío del monumento dedicado al matrimonio imperial, elevada sobre tres escalones y rodeada por una balaustrada con plúteos de mármol, salvo en el lado frontal, que eran de bronce y simulaban una puerta. En cuanto a la del interior, no sabiendo a ciencia cierta su forma ni el lugar que ocupaba dentro del templo prefería no incluirla en sus planos conjeturando que podría tratarse de un objeto portátil de bronce como los hallados en Pompeya y Herculano (*Observaciones* 1835, p. 26).

Si bien carente de una confrontación precisa con la numismática conservada en la que figuraba el templo[30] (fig. 14), el pensionado decidió reflejar en el frontón la apoteosis de Antonino y Faustina copiado del relieve de la base de la Columna honorífica de dicho emperador – en nuestros días en el Cortile Della Pigna del Vaticano – (fig. 15), del que sustituyó la imagen del Genio del Campo Marzio por las personificaciones del río Tíber y de la Vía Appia, restaurada en el reinado de los Antoninos.[31] Esta escenificación derivaba de la preferencia que mostró el arquitecto español por arrogar a Marco Aurelio la obra del templo, puesto que de otro modo resultaría imposible que el matrimonio divino – o de Antonino acompañado de su hija apareciese reunido esculpido sobre el tímpano. Paradójicamente omitió introducir en sus diseños la cuadriga que coronaba el monumento,[32] cuando ni siquiera a los anticuarios del Humanismo Pirro Ligorio y Baldasarre Peruzzi habían obviado este detalle incuestionable en los testimonios numismáticos.[33]

Por lo que respecta a las esculturas del interior del recinto sacro el arquitecto demostraba poseer más invención que datos precisos. Desatendiendo lo que se observa en las monedas Antonianas, la estatua sedente de la emperatriz Faustina – tal vez con los atributos de la diosa Ceres, con la que se la asociaba tras su deificación –, se alzaba como imagen de culto junto a la del otro dios titular del templo, el emperador Antonino Pío (*Observaciones* 1835, p. 31). Pausanias y Plinio le proporcionaban a Mesa la pauta a seguir en el material del que hacer que

30 También se ha apuntado la presencia de representaciones escultóricas de carros tirados por elefantes en la decoración del frontispicio del templo como un símbolo de la apoteosis del matrimonio imperial (Clementi 1935, vol. 1, p. 134).

31 Acerca de este relieve, Bianchi Bandinelli 2003, pp. 286-287.

32 Véase la moneda del emperador Antonino ilustrada en Hülsen 1982, p. 184.

33 El anticuario Pirro Ligorio, más preocupado por plasmar la fisonomía de los monumentos en la Antigüedad que de anotar fielmente sus proporciones y las formas de su arquitectura, analizaba con mayor detenimiento las fuentes escritas y numismáticas que las propias estructuras antiguas en pie (Burns 1988, pp. 32-33).



Figura 14. Dibujo de un aureus de Faustina. 1859 (fuente: T. L. Donaldson, *Architectural Medals of Classical Antiquity)*



Figura 15. Domingo Lois Monteagudo, *Base de la Columna de Antonino Pío*. 1759-1764. *Libro de barios adornos*, lám. 32

estuviesen fabricadas ambas estatuas, decantándose por el bronce dorado al mármol, o a otras piedras preciosas y metales que dichos autores describían habituales. Dentro de una serie de nichos cuadrados Mesa situó asimismo diversas esculturas de las que no aportaba detalles, pero que debemos achacar igualmente a su propio entender dado que de ellas nada se sabe ni se sabía entonces. Sólo se tiene la certeza de la existencia de estatuas de personajes cercanos al emperador y de su familia en el pórtico gracias a sus inscripciones: la de Lucius Vitrasius Pollio, marido de Annia Faustina, gobernador de la Mesia Inferior, y la de Marcus Bassaeus Rufus, quien participó en la guerra contra los germanos.[34] Los graffiti y siluetas localizados a finales del XIX en los fustes de algunas de las columnas del pronaos, con Hércules enzarzado en combate contra el león de Nemea, una Victoria o un Lar, entremezclados con símbolos cristianos posteriores no serían más que copias de estatuas emplazadas a lo largo del tramo cercano de la Vía Sacra, o al menos visibles desde allí (Hülsen 1982, pp. 184-185; Coarelli 2001, p. 113).

No obstante el ornato más llamativo del templo era el friso de los grifos, en el que parejas enfrentadas de estos animales míticos, muy extendidos sobre todo en la iconografía funeraria griega y del Próximo Oriente, depositaban sus garras en vasos adornados con motivos vegetales. Manuel de Mesa incluso proponía una interpretación al sentido de estos relieves unido a los personajes que recibían su culto allí: «En nuestro caso representa custodiar los sacros perfumes que arden sobre los Vasos y Candelabros en honor de las Deidades del Templo».

Esta segunda sección de la memoria era rica en comentarios a otros monumentos romanos de la capital pontificia o de fuera de ella cuyas características formales sirvieron a Manuel de Mesa para ejemplificar con ellos los puntos oscuros, o los elementos carentes del templo de Antonino y Faustina. Podemos citar numerosos casos en los que el pensionado recurrió a estos símiles, fruto de sus apuntes e indagaciones directas en Roma o de las obras literarias consultadas en las bibliotecas romanas. Esto sucedía con el basamento, del que apenas era visible hacia 1833 el resalte de la cornisa en alguno de sus puntos, por lo que Mesa estimaba que sería un podio común compuesto de base, dado y cornisa, inspirándose entonces en su proyecto en el templo de la Fortuna Viril y en la Maison Carrée de Nimes (Manuel de Mesa 1835, p. 27). Guiándose por ambas construcciones y la de Mars Ultor del Foro de Augusto rodeaba además tres lados de la cella de su templo con un antepecho, pese a la inexistencia de pórtico en

34 CIL, VI, 1540 y CIL, VI, 1599 respectivamente. Sobre esto Lanciani 1985, p. 199.

esos laterales. Todavía fundando su restauración en esos monumentos decoraba los muros de la cella con un almohadillado, y las antas las hacía estriadas a semejanza de las del pórtico del Panteón, «por quitar la crudeza de la superficie plana que se observa en las del templo de Marte-Ultor que son lisas, y sin embargo las Columnas son estriadas» (*Observaciones* 1835, p. 28).

En lo concerniente a la ornamentación interior del templo la restitución de su carácter original indefectiblemente conllevaba grandes dosis de imaginación y de forzosa analogía, dado que ningún resto de ella perduró hasta el siglo XIX. Desechando las descripciones de los antiguos sobre pinturas murales decorando las cellas, se decantaba por seguir los ejemplos ofrecidos por el Panteón y el templo de la Concordia para emplear en las paredes mármoles de colores – puesto que le parecía lógico sí también lo tenían las columnas del exterior –, y por los templos de Balbec, de Venus y Roma, de la Paz y de Diana en Nimes para introducir pilastras o columnas junto a nichos donde depositar las estatuas que ya mencionamos. Así, creaba un ambiente recorrido por un orden de pilastras corintias cuyo espacio intermedio ocupaban dichos nichos cuadrados, interrumpido el conjunto únicamente por el umbral de acceso y las dos columnas con su frontón que constituían el edículo donde descansaban las imágenes cultuales.

Este proyecto de reconstrucción, junto a los diseños del estado de conservación de la edificación del 141 d.C., le valió a Mesa su nombramiento de académico de mérito de la Real Academia de San Fernando en 1839.[35] La consecución de éste y de otros títulos similares inspiró la labor de muchos pensionados, de cuyo rendimiento artístico en la ciudad del Tíber dependía su futuro ingreso en la Corporación, la concesión de mercedes reales o el labrase un currículum de peso que a su regreso a España allanase la pedregosa senda del éxito profesional (cfr. García Sánchez 2007, pp. 39-88). En 1881, por ejemplo, el pensionado Ramiro Amador de los Ríos exhibió su restauración sobre el papel del recinto consagrado a Antonino Pío y a Faustina la Mayor en la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada ese año (Bru Romo 1971, p. 139). Espoleado por los descubrimientos realizados en el Foro en 1876, en los cuales, bajo la dirección de Fiorelli y Lanciani, la limpieza de la Vía Sacra desde aquel monumento hasta la basílica de Majencio había liberado de su prisión térrea – ahora ya sí definitivamente – la escalera por la que se ascendía al pronaos del templo y el altar ubicado en ella, aunque priva de su revestimiento de mármol (Fiorelli 1879, p. 113, tav. VII), Amador de los Ríos escogió levantar sus planos en 1880 incluyendo las novedades arqueológicas. Ser testigo y documentar los resultados de las excavaciones en curso siempre fue acicate para los arquitectos en el momento de individualizar un monumento en el cual fundar su envío anual, y Ramiro, hijo del arqueólogo e historiador José Amador de los Ríos, anteriormente ya había demostrado su inclinación por los retos de la naciente ciencia arqueológica al abordar para su primer envío la recomposición del cornisamento de templo de Trajano, «poco conocido a causa de las prolíferas investigaciones arqueológicas que son necesarias para completar los fragmentos esparcidos» (Casado Alcalde 2003, p. 70). Juzgados sus planos del templo del Foro de forma positiva – con la calificación honorífica – por la Escuela de Arquitectura y la Real Academia de San Fernando,[36] el pensionado logró la satisfacción de que amén de la aprobación académica sus dibujos mereciesen el aplauso del público, al vencer el galardón principal – la medalla de primera clase – en la categoría de arquitectura en el certamen de 1881. Sus dibujos no incorporaban, sin embargo, ninguna primicia en su concepción formal ni teórica: detalles, plantas, perspectivas y secciones, restauradas y del estado actual, poblaban sus pliegos;[37] incluso la prensa alabó sus plasmaciones más técnicas, los detalles del capitel y del friso (Martínez de Velasco 1881, p. 422). Ese mismo año arquitectos como el francés Alexandre Villain contextualizaban los monumentos objeto de estudio en el entramado urbano donde se integraban, en su caso, la disposición del Adrianeum – que equivocadamente se pensaba el templo de Marco Aurelio – en el Campo de Marte, rodeado de la Saepta Iulia, las termas de Agripa, los templos de Marte y Minerva o el Panteón (Restaurations des monuments antiques par les architectes pensionnaires de l'Académie

35 ASF, leg. 44-4/1. Carta de la Academia a Manuel de Mesa de 3 de febrero de 1839.

36 ASF, leg. 65-1/4. Pensionados Roma 1875-1882. Carta del director de la Escuela Especial de Arquitectura al secretario de la Academia de San Fernando de 18 de noviembre de 1881.

37 Los seis planos exhibidos en 1881 consistían en una planta del estado actual (1,08 × 8,6 m), su perspectiva (1,30 × 1 m), detalles (1,80 × 2,40 m), y restauradas, la planta (1,25 × 1 ,18), la fachada (1,13 × 1,55 m) y la sección (1,13 × 1,55 m). *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1881, p. 153, n. 800.

de France à Rome. Temple de Marc-Aurèle, par A. Villain, París, 1881, lám. I). Habría que esperar a comienzos del siglo XX para que se mitigara el academicismo de esta clase de diseños de los pensionados, imperante desde la Ilustración, y del cual Ramiro Amador de los Ríos conformaba un eslabón más.

Bibliografia

Altamira y Crevea, Rafael (1911). *Historia de España y de la civilización española*, vol. 4. Barcelona: Herederos de Juan Gili.

Armellini, Mariano (1887). *Le chiese di Roma. Dalle loro origini sino al secolo XVI*. Roma: Tipografia Editrice Romana.

Bianchi Bandinelli, Ranuccio (2003). *Roma. L'arte romana nel centro del potere*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.

Bru Romo, Margarita (1971). *La Academia Española de Bellas Artes en Roma, 1873-1914*. Madrid: Ministerio de asuntos exteriores. Dirección general de relaciones culturales.

Burns, Howard (1988). «Pirro Ligorio's Reconstruction of Ancient Rome: the *Antiquae Urbis Imago* of 1561». En: Gaston, Robert W. (ed.), *Pirro Ligorio artist and antiquarian*. Cinisello Balsamo (Mi): Silvana editoriale, pp. 19-92.

Canina, Luigi (1845). *Esposizione storica e topografica del Foro Romano e sue adiacenze*. 2a ed. Roma: dai Tipi dello stesso Canina.

Cannetti, Giambattista (1842). *Nuova descrizione di Roma antica e moderna e di tutti li più nobili monumenti sacri e profani che sono in essa, e nelle sue vicinanze*. Roma: Pietro Aurelj.

Capitel, Antón (2000). «Lenguaje clásico, lenguaje moderno». En: González-Capitel, Antonio; García-Gutierrez Mosteiro, Javier (coord.), *Luis Moya Blanco Arquitecto (1904-1990)*. Madrid: Electa España, pp. 34-39.

Casado Alcalde, Esteban (2003). «Arquitectos de la Academia Española en Roma (Siglo XIX)». En: *XI Jornadas de Arte. El arte español fuera de España*. Madrid: Editorial CSIC, pp. 63-77.

Cervera Vera, Luis (1985). *El arquitecto gallego Domingo Lois Monteagudo (1723-1786) y su 'Libro de Barios Adornos'*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Chaisemartin, Nathalie de (2003). *Rome. Paysage urbain et idéologie. Des Scipions à Hadrien (II s. av. J.C.-II s. ap. J.C.)*. Paris: Armand Colin.

Clementi, Filippo (1935). *Roma imperiale nelle XIV regioni augustee secondo gli scavi e le ultime scoperte*. Roma: U. Sofia Moretti.

Coarelli, Filippo (1992). *Il Foro Romano. Periodo Repubblicano e Augusteo*. 2a ed. Roma: Quasar.

Coarelli, Filippo (2001). *Roma*. 2a ed. Roma: GLF editori Laterza.

Curzi, Valter (2003). «Da Campo Vaccino al Foro Romano: il richiamo dell'Antico a Roma nella prima metà dell'Ottocento». En: Pinto, Sandra; Susinno, Stefano (coord.), *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna. Capitale delle Arti*. Milano: Electa, pp. 467-468.

De Angeli, Stefano (1992). *Templum divi Vespasiani*. Roma: De Luca.

de Ruggiero, Ettore (1913). *Il Foro Romano*. Roma-Arpino: Società tip. arpinate editrice.

Desgodetz, Antoine (1682). *Les édifices antiques de Rome, dessinés et mesurés très exactement*. Paris: Jean Baptiste Coignard, imprimeur du Roi.

Diz, Alejandro (2000). *Idea de Europa en la España del siglo XVIII*. Madrid: Boletín Oficial del Estado.

Feoli, Vincenzo; Valadier, Giuseppe; Visconti, Filippo Aurelio (1810). *Raccolta delle più insigni fabbriche di Roma antica e sue adiacenze misurate e dichiarate dell'architetto Giuseppe Valadier*. Vol. 1. Roma: dai torchi di Mariano de Romanis e figli.

García-Gutiérrez Mosteiro, Javier (1993). «Los distintos usos del dibujo de arquitectura en Luis Moya Blanco». *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, 77 (2), pp. 245-294.

García-Gutiérrez Mosteiro, Javier (2000). «Perfil biográfico». En: González-Capitel, Antonio; García-Gutierrez Mosteiro, Javier (coord.), *Luis Moya Blanco Arquitecto (1904-1990)*. Madrid: Electa España, pp. 4-9.

García Sánchez, Jorge (2007). «Vida, obra, mecenazgo y clientela de los artistas españoles en la Roma del siglo XVIII». *Revista del Instituto y Museo Camón Aznar*, 100, pp. 39-88.

García Sánchez, Jorge (2008). «La educación académica de los arquitectos españoles pensionados en Italia en los siglos XVIII y XIX. El valor de la Antigüedad». En: Bango Torviso, Isidro Gonzalo; Belda Navarro, Cristóbal (coord.), *Modeles, intercambios y recepción artística (de las rutas maritímas a la navegación en red) = Actas del XV Congreso nacional de historia del arte* (CEHA); Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004; 1 vol. Palma: Edicions UIB, pp. 757-767.

García Sánchez, Jorge (2011). *Los arquitectos españoles frente a la Antigüedad. Historia de las pensiones de arquitectura en Roma (siglos XVIII y XIX)*. Milán-Guadalajara: Hugony.

Guattani, Giovanni Antonio (1805). *Roma descritta ed illustrata dall'abbate Giuseppe Antonio Guattani romano*. 2a ed, 1 vol. Roma: nella stamperia Pagliarini.

Guattani, Giovanni Antonio (1807). *Memorie enciclopediche romane sulle Belle Arti, Antichità, etc.*, Roma: presso Carlo Mordacchini incontro il Teatro Argentina.

Hülsen, Christian (1982). *Il Foro Romano. Storia e monumenti*. Roma: Quasar.

Jonsson, Marita (1986). *La cura dei monumenti. Restauro e scavo di monumenti antichi a Roma 1800-1830*. Stockholm: Svenska Institutet i Rom.

Lanciani, Rodolfo (1985). *Rovine e scavi di Roma Antica*. Roma: Quasar. 1a ed.: London 1897.

Lanciani, Rodolfo (2000). *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità (1700-1878)*. Roma: Quasar.

Lavagnino, Emilio (1941). «Il Campidoglio al tempo del Petrarca». *Capitolium*, 4, pp. 103-114.

León, Pedro de (1990). *Cosas maravillosas de la santa ciudad de Roma*. Edición facsímil de la de 1729. Zaragoza: Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón.

López-Muñiz Moragas, Gonzalo (2009). «Formación, Academia e Italia». En: *Isidro Velázquez 1765-1840. Arquitecto del Madrid Fernandino*. Madrid: AYTO.

Martínez de Velasco, Eusebio (1881). «Exposición de Bellas Artes de 1881, en Madrid. V. Conclusión», *La Ilustración Española y Americana*, XXIV, 30-6-1881.

Melucco, Alessandra (1989). *Archeologia e Restauro. Tradizione e attualità*. Milano: Il Saggiatore.

Miranda, Francisco de (1977). *Diario de viajes y escritos políticos*. Madrid: Editora Nacional.

Moleón, Pedro (1996). *Proyectos y obras para el Museo del Prado: fuentes documentales para su historia*. Madrid: Museo del Prado.

Moleón, Pedro (2003). *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour 1746-1796*. Madrid: Abada Editores.

Nash, Ernest (1968). *Pictorial Dictionary of Ancient Rome*. 2 voll. London: Thames and Hudson.

Nibby, Antonio (1819). *Del Foro Romano, della Via Sacra, dell'Anfiteatro Flavio e de luoghi adjacenti*. Roma: presso Vincenzo Poggioli stampatore della R.C.A.

Giuseppe Fiorelli (1879). *'Notizie degli scavi. Aprile' Notizie degli scavi di antichità comunicate alla Reale Accademia dei Lincei*. Roma: Salvinucci, p. 113 e tav. VII.

Palladio, Andrea [1570] (1980). *I quattro libri dell'architettura*. Milano: U. Hoepli.

Pietrangeli, Carlo (1958). *Scavi e scoperte di antichità sotto il pontificato di Pio VI*. Roma: Istituto di Studi Romani.

Pinon, Pierre; Amprimoz, François-Xavier (1988). *Les envois de Rome (1778-1968). Architecture et archéologie*. Rome: Boccard.

Rodríguez Ruíz, Delfín (1992). *La memoria frágil. José de Hermosilla y las Antigüedades Árabes de España*. Madrid: Fundación Cultural COAM.

Roma Antiqua. L'Area Archeologica Centrale (1985). Roma: Académie de France à Rome, École française de Rome; Parigi: École nationale supérieure des beaux-arts.

Sade, Donatien-Alphonse-François (1993). *Opere complete. Viaggio in Italia. Viaggio in Olanda*. Roma: Newton Compton.

Sarrailh, Jean (1979). *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Titi, Filippo (1763). *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma: nella stamperia di Marco Pagliarini.

Vasi, Giuseppe (1752). *Delle magnificenze di Roma antica e moderna… dedicate alla sacra Real Maestà di Carlo, infante di Spagna rè delle Due Sicile*, 2 vol. Roma: nella stamperia del Chracas presso S. Marco al Corso.

Vasi, Mariano (1804). *Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna ovvero descrizione generale dei monumenti antichi e moderni, e delle opere più insigni di pittura, scultura, ed architettura di questa alma città e delle sue adiacenze*. Vol. 1. Roma: presso Lazzarini.

Zorzi, Giangiorgio (1959). *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*. Vicenza: Neri Pozza.

MDCCC 1800
Vol. 5 – Luglio 2016

[online] ISSN 2280-8841

Ignazio Villa: un eclettico dell'800 da riscoprire attraverso alcune inedite sculture tra Palazzo Pitti e la sua Palazzina-studio a Firenze

Elena Marconi
(Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Firenze, Italia)

Benedetta Matucci
(Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, Firenze, Italia)

Abstract In 1895 a contemporary described Ignazio Villa as an «Engineer, sculptor, painter, astronomer, and above all a great original». The quotation highlights the encyclopaedic nature of Mr. Villa's genius by categorizing him as an individual devoted to disciplines so diverse as visual arts, astronomy, mechanics and geography, skills for which Villa gained renown both internationally and in Italy. Today, Villa's fame has been limited to his Palace and Studio, on Via il Prato, a unique neo-Gothic architecture located in Florence. Villa is also well-known for his family's relationship with Mario Sironi, one of the most important Italian painters of the twentieth century. This article aims to revive the academic and public interest in this talented artist by examining some of his unknown sculptures and portraits as a lens through which to understand some of the key moments of Villa's life. We consider the artist's social standing and his contact with the Milanese nobility, specifically the Marquis Busca and the Duke Tommaso Scotti, leading Florentine intellectuals, and members of the international high society such as Prince Poniatowski, and the House of Savoy, for whose members Villa served as an official portraitist.

Keywords Marble. Ignazio Villa. Neo-Gothic architecture. Amedeo di Savoia. Palazzo Pitti.

«Ingegnere, scultore, pittore, astronomo, e soprattutto un grande originale. Il vecchio professore milanese fu per molto tempo una delle più note macchiette cittadine. Magro, candido nei lunghi capelli e nella moschetta in punta, sempre nero vestito, con un lungo *stiphelius* di forma antiquata, cui le tasche traboccavano di carte ed opuscoli, il capo coperto da un monumentale cilindro dal pelo arruffato, fermava tutti per spiegare un sistema astronomico di sua invenzione» (Anon. 1895). Affidiamo a questo ritratto che un contemporaneo ci lasciava nel 1895, il compito di introdurre la figura di Ignazio Villa (Milano 1813-Roma 1895), la cui fama è rimasta confinata a brevi cenni biografici nei principali repertori di arte dell'Ottocento[1] o a rare notizie apparse sulle guide della città di Firenze (Cresti, Zangheri 1978, p. 235). Eppure egli fu una mente poliedrica, che amava studiare «tutto» (Villa 1888, p. 29), in grado di spaziare dalle arti figurative all'astronomia, alla meccanica, alla geografia, attività per le quali ottenne importanti riconoscimenti sia in patria che in ambito internazionale. L'occasione per un rinnovato interesse verso questo personaggio così originale e quasi dimenticato dopo la sua morte, è scaturita soprattutto in virtù del suo legame di parentela con Mario Sironi, uno dei più importanti maestri del Novecento, nonché celebre nipote del Villa.[2]

Fu infatti Giulia Villa,[3] figlia di Ignazio a dare i natali a Mario Sironi ed è appunto grazie alla ge-

1 Desideriamo ringraziare Romana Sironi la cui preziosa collaborazione è stata di grande aiuto nello studio e nella riscoperta di questo inedito artista. I nostri più sinceri ringraziamenti vanno poi a coloro che, a vario titolo, hanno generosamente contribuito alla nostra ricerca: Antonella Alletto, Anna Bisceglia, Maurizio Catolfi, Matteo Ceriana, Simonella Condemi, Antonella Corti, Maddalena de Luca, Giustino Di Sipio, Paolo Favara, Francesca Gallarati Scotti, il Principe Fulco Gallarati Scotti, Cecilia Ghibaudi, Angela Impagliazzo, Simona Mammana, Paola Margarito, Cinzia Nenci, Alessandro Pasetti Medin, Angela Rensi, Giuseppe Rizzo, Simone Rovida, Ornella Selvafolta.

Tra le principali voci bibliografiche in cui figura il nome di Villa si veda Vicario 1994, Torresi 2000, Panzetta 2003.

2 Sul rapporto famigliare tra Mario Sironi e il nonno materno Ignazio Villa si rimanda a quanto scritto da Elena Pontiggia nella sua recente pubblicazione sul pittore (Pontiggia 2015, pp. 13-15).

3 Giulia Villa (Firenze 1860–Bergamo 1943), figlia di Ignazio Villa e Cristina Turri (?–Firenze 1864), sposò nel 1881 Enrico Sironi, padre di Mario e dei suoi cinque fratelli. Numerose notizie inerenti la biografia di Ignazio Villa e le sue opere si desumono anche da un dattiloscritto inedito degli anni '90 scritto dalla nipote di Mario Sironi, Gladys Klein Favara, figlia della sorella maggiore di Sironi, Cristina Sironi e di Rudolph Klien, e da Franco Favara (Klein Favara; Favara s.d.). Ringraziamo vivamente Paolo Favara per averci concesso di consultare il testo. Ad integrazione delle notizie biografiche note fino ad oggi sull'artista vanno ricordati il nome del padre di Ignazio, Innocente Villa, e della madre,

DOI 10.14277/2280-8841/MDCCC-5-16-2

nerosa collaborazione con l'Archivio Mario Sironi di Roma, che si è giunte a riscoprire la figura e le opere di Villa, attraverso i ricordi di famiglia e scorrendo le pagine di un *Album*, affidato alle cure di Romana Sironi, dal quale emerge una sorta di diario di quarant'anni di attività dell'artista.[4]

Nonostante il nome di Villa sia rimasto legato, come architetto alla cosiddetta Casa Rossa di via il Prato a Firenze, palazzina-studio costantemente menzionata come insolito esempio di revival neogotico e come scultore, alla statua di *Archimede*,[5] in realtà egli fu un artista molto prolifico, come lui stesso ricordava, annoverando al suo attivo «ottanta e più opere di scultura, statue, gruppi, monumenti gran parte in marmo» che si trovavano «per il mondo, Palazzi reali e Ministeri» (Villa 1888, p. 9). La fonte principale per ridefinire il ritratto dell'artista è peraltro la sua ingente produzione letteraria fatta di memoriali, conferenze, e cataloghi di opere, tutti scritti di carattere scientifico e autobiografico, per lo più pubblicati a proprie spese ed illustrati al fine di promuoverne l'attività, come la seconda parte delle sue *Opere scientifiche ed artistiche* del 1860 che reca al suo interno preziose tavole a incisione a cui ricorreremo più volte nel testo.

Si vogliono qui presentare una serie di ritratti in gesso e marmo riscoperti durante lo studio di questo eccentrico personaggio del XIX secolo, il primo dei quali, fino ad oggi intitolato genericamente *Busto femminile*, raffigura la marchesa Susanna Fauras Busca ed è conservato presso la Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti (fig. 1).[6] Il busto in marmo si colloca alla fine del decennio che Villa trascorse a Roma dopo aver lasciato, nel 1840, l'Accademia di Brera per intraprendere il consueto pensionato di scultura, stipendiato dal viceré Ranieri Giuseppe d'Asburgo.[7] Nei dieci anni qui trascorsi, fino al 1849, intervallati da soggiorni a Milano e anche a Parigi, secondo quanto ricordatoci nelle sue memorie, alternò lo studio approfondito delle collezioni di marmi conservate al Campidoglio, nelle sale del Vaticano, e al Pantheon, alla tradizionale formazione presso l'Accademia di San Luca; furono anni prolifici costantemente recensiti dai giornali dell'epoca che, a detta dell'artista, ne menzionavano i saggi e i premi conseguiti (Villa 1888, pp. 29-30).

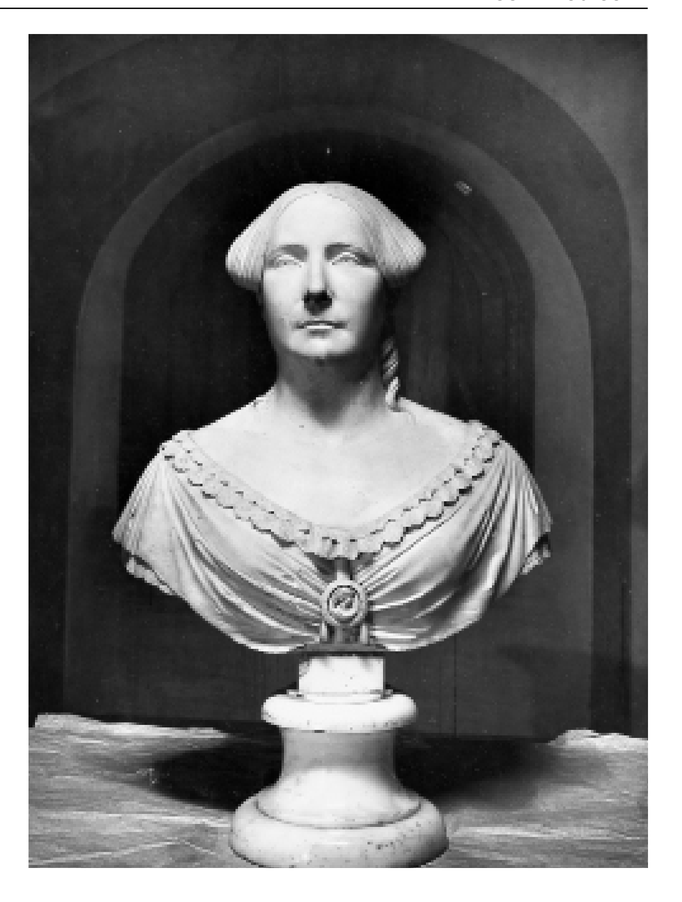


Figura 1. Ignazio Villa, *Busto di Susanna Fauras Busca.* 1849. Marmo. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria d'arte moderna

Roma attraversa in questi anni l'epoca della Restaurazione, ancora in là da venire l'Unità, quando in un clima 'internazionale' – ampiamente indagato e illustrato in occasione della

Giulietta Castagna (ASC.Ro, Titolo postunitario, Titolo 61, Campo Verano, b. 52, fasc. 40).

4 ASM.Ro, *Album* di Ignazio Villa. L'album, la cui consultazione ci è stata gentilmente permessa da Romana Sironi, che ringraziamo, raccoglie, come una sorta di diario composto probabilmente nell'ultimo decennio di vita, i ricordi artistici e scientifici del Villa, testimoniati dalle fotografie delle sue opere scultoree, dai suoi progetti architettonici, spesso mai realizzati, dalle tavole cosmografiche e da numerosi articoli di giornale dove egli è menzionato per aver partecipato ad un'esposizione o aver conseguito un premio.

5 La statua, già conservata alla Villetta della Marina, presso la Fonte Aretusa ed in seguito a varie vicissitudini, trasferita presso il Liceo Corbino di Siracusa dove si trova tuttora.

6 Sul retro del busto si trova l'iscrizione: «I. VILLA F.CE IN ROMA 1849» (Ulivi 2008).

7 Sugli anni di formazione dello scultore, ancora in corso di indagine da parte di chi scrive, si considerino i seguenti testi: Villa 1860, pp. 31, 37; Villa 1888, pp. 5, 29-30. Un importante elenco della partecipazione di Villa ad alcune Esposizioni di Brera dalla metà degli anni '40 alla metà dei '50 è stato rintracciato e pubblicato da Cecilia Ghibaudi (2015, p. 98), alla quale va il nostro più sentito ringraziamento per l'aiuto offertoci nel merito dello studio, in corso, sulla statua dispersa di Villa *La Sorpresa*.

miliare mostra del 2003, *Maestà di Roma* – prolificano gli atelier frequentati da giovani artisti, come il nostro Ignazio, ansiosi di apprendervi l'arte della scultura, unendo allo studio delle vestigia dell'Antico quello dei marmi dei grandi maestri moderni, quali Antonio Canova, Berthel Thorvaldsen e Pietro Tenerani.[8]

Dai soggetti delle sue opere giovanili è intuibile che Villa si orientasse verso questi modelli – nel 1844 presenta infatti a Brera una copia in scagliola del *Pugilatore* canoviano[9] e nel suo scritto del 1860 è il nome di Thorvaldsen ad esser più volte evocato tra i più grandi scultori del tempo (Villa 1860, pp. 28, 32) –, e si può avanzare l'ipotesi che egli avesse stabilito una certa familiarità con intellettuali, scrittori, poeti e religiosi presenti a Roma al tempo. È infatti ben documentato il suo legame di amicizia con una figura di spicco del mondo artistico della capitale pontificia quale il poeta Angelo Maria Ricci, per cui il Villa eseguì un busto, oggi disperso, del comune amico Ignazio Cantù nel 1848.[10] Non a caso, Carlo Sisi, sempre nel 2003, evocava proprio il Ricci nel suo saggio sull'arte di genere anacreontico ed indicava il modello esemplare dei bassorilievi di Thorvaldsen, le cui tematiche erano perfettamente rispondenti, nella loro «temperie anacreontica a precise sollecitazioni letterarie» del suddetto poeta rietino (Sisi 2003, p. 223).

Anche il nostro scultore sembra partecipe di questa poetica. Risalgono infatti a questo decennio opere e saggi accademici – di cui resta traccia nelle fotografie d'epoca e, in parte, in inedite statue in gesso e marmo che le scriventi si apprestano a pubblicare in altra sede – i cui soggetti mitologici, allegorici e biblici – *Agar e Ismaele*,[11] *Diomede che precipita Pantasilea nel fiume Scamandro*, l'*Aurora* (fig. 2),[12] *il Crepuscolo della Sera* (fig. 3), *Diana sul carro*, *Ero e Leandro*[13] – rivelano chiare affinità con quei maestri dell'epoca, inclini a destreggiarsi tra i più svariati generi iconografici nell'assidua ricerca delle soluzioni formali e dei contenuti più adatti ad esprimere finalità didattiche e moraleggianti. Ne fornirono gli esempi più coerenti, Thorvaldsen, Tenerani e, in pittura, Francesco Podesti, uno dei protagonisti dell'arte italiana della prima metà dell'Ottocento, famoso per le sue scene allegoriche e mitologiche e gli *exempla virtutis* miranti a declinare l'arte quale mezzo di comunicazione «pubblica e sociale» (Mazzocca 2003, p. 27). È indubbio che il pittore anconetano conoscesse il Villa, tanto da richiedergli nel 1844 una replica in gesso del suo ben noto gruppo scultore *Agar e Ismaele*.[14] I due infatti frequentarono nello stesso periodo le aule dell'Accademia di San Luca e comuni salotti nobiliari, condividendo poi il dorato mecenatismo dei Busca Arconati Visconti Serbelloni, famiglia patrizia milanese in seno alla quale è nato il busto di Palazzo Pitti.

Sin dagli anni '20, Podesti stringe amicizia con Carlo Ignazio (Milano 1791-1850) e Antonio Marco Busca (Roma 1795-1870), giovani aristocratici al tempo trentenni, e da lui ritratti in un superbo dipinto dai toni ingresiani reso noto, ormai anni

8 Barroero 2003, p. 17; Mazzocca 2003, p. 25. Villa (1888, p. 37) ricorda nei suoi scritti che: «vissi 9 anni circa a Roma, là tutti gli studi di Scultura ed anche di Architettura, sono aperti a tutti, là l'artista entra in qualunque studio liberamente, francamente senza tema di esser veduto con mal'occhio; là non esiste quella meschinissima gelosia del non far vedere le sue opere se non sono al suo termine; là sovente il consiglio dell'artista è accolto con vera *gratitudine* ed è detto con lealtà il senso prodotto alla vista dell'opera; alle porte degli studi non vi sono buchi segreti, fessure nascoste per vedere avanti se vi è la convenienza di aprire, sì l'arte sente l'estremo bisogno di stringersi lealmente a vicenda la mano, di consultarsi, di far dispute sugli argomenti, di tenere ragionamenti onde svilupparsi la mente a nuove e purgate idee».

9 Anon. 1844, p. 59, n. 493. A questo proposito Carlo Tenca (1845, p. 291) scriveva che Villa era «artista mandato a studiare a Roma per generosità di S.A. il Vicerè: ha cominciato, come il Canova, dai modelli in butirro, e per lungo tempo ha abbellito de' suoi lavori il panteon gastronomico dei Maestri: ora ha potuto cambiare il butirro colla creta. Possa egli non ismentire le speranze di lui concepite e ricordarsi del sommo al quale assomigliò ne' primi suoi passi».

10 In una lettera del 2 maggio 1848 inviata da Ignazio Villa a Ricci, lo scultore scrive di avergli donato un piccolo busto del comune amico (Sacchetti Sassetti 1929, pp. 158-159). Il busto fu probabilmente conservata presso la collezione Ricci che aveva sede nel palazzo storico di famiglia di piazza Oberdan e che poi è stata dispersa tramite vendite. Non risulta pertanto tra quelle opere che dalla raccolta sono passate presso Museo Civico di Rieti, come gentilmente segnalatoci da Monica De Simone che ringraziamo per l'informazione.

11 Anon. 1845, p. 59, n. 477; Villa 1860, pp. 44-45. Una replica della statua è oggi conservata al Museo Capodimonte di Napoli (inv. 364 P.S.).

12 Anon. 1847, p. 47, nn. 402, 408. Vedi anche Cantù 1847.

13 Queste ultime tre statue furono tutte commissionate prima del 1849, le prime due da Carlo Ignazio Busca Serbelloni, la terza dalla marchesa Luigia Serbelloni (Villa 1860, pp. 40, 41, 42, 44). Una versione di *Ero e Leandro* (1862) fu esposta a Londra nel 1862 e acquistata da Benjamin Disraeli, e oggi è conservata a Hughender Manor, High Wycombe, nel Buckinghamshire in Inghilterra.

14 Nell'*Album* Villa (AMS.Ro), si trova una fotografia dell'opera e sotto a didascalia, una nota in terza persona dell'autore che dice: «Agar che ristora il suo pressoché defunto figlio Ismaele nel deserto di [...]. Premiato in Roma, con 14 concorrenti con medaglia d'oro nel 1844. Il Prof. Podesti ne volle subito una copia in gesso. E' in Londra da un Lord in marmo nel 1862 ed anche alla casa Reale in Napoli nel Museo a Capodimonte esposte in marmo».



Figura 2. Ignazio Villa, *Aurora*. 1847. Gesso. Firenze, Palazzina Villa

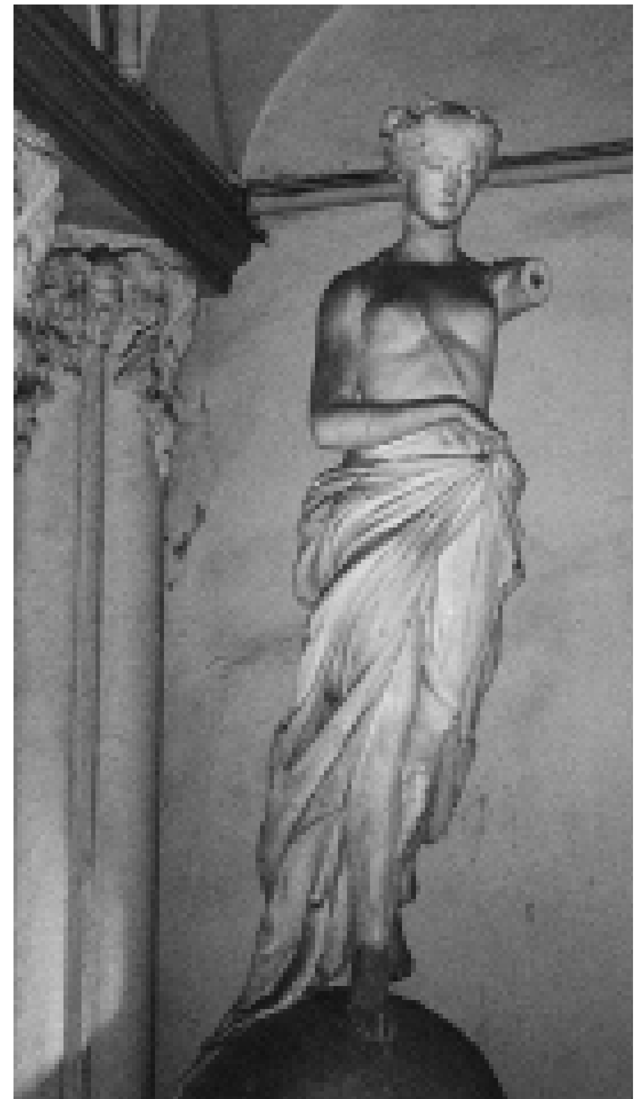


Figura 3. Ignazio Villa, *Crepuscolo della Sera*. 1849 ante. Gesso. Firenze, Palazzina Villa

fa, da Gian Lorenzo Mellini (1982, pp. 112-119) (fig. 4). Grazie all'amicizia dei due fratelli, vestiti alla moda ed eleganti, raffigurati nell'androne di un palazzo romano, il pittore venne introdotto a Milano alla corte della madre, Luigia Serbelloni, 'ricchissima signora' grazie alle cui commissioni e poi a quelle del figlio Antonio, destinate al palazzo milanese di corso Venezia e alle sontuose ville sul lago di Como e di Castellazzo dove era sempre ospitato con grandi onori, ebbe ad arricchirsi.[15]

L'ascesa di Villa negli anni romani spetta altresì ai Busca: in particolare a Carlo Ignazio,[16] quarto marchese di Lomagna, che fu per lui generoso mecenate provvedendogli con sussidi e commissioni, e che lo scultore raffigurò in un

15 Per il rapporto di committenza tra Podesti e i Busca Serbelloni si veda quanto scritto da Mellini 1982; Mellini 1996, pp. 16, 25, 30; Podesti 1982, pp. 211, 216, 217, 231, 233, 235, 246, 248; Barolo 1996; Podesti 1996.

16 Per le notizie biografiche su Carlo Ignazio Busca Serbelloni si veda Arese Lucini 1972. Le statue commissionate da Carlo Ignazio passarono, dopo la sua morte, al fratello Antonio e furono trasferite presso il palazzo milanese e la Villa di Castellazzo. Sappiamo che nel 1856 Villa si trasferì qualche mese a Milano per consegnare ad Antonio Busca la statua della *Toelette di Venere* e *Ero e Leandro* (Anon. 1856). È in corso una ricerca per rintracciarle e ringraziamo vivamente la Fondazione Serbelloni, Arianna Errico e Sonia Corain della Fondazione Augusto Rancilio di Villa Arconati di Castellazzo di Bollate, per l'aiuto offertoci in questo studio.



Figura 4. Francesco Podesti, *Ritratto dei marchesi Busca.* 1825. Olio su tela, 202 × 151 cm. Collezione privata

busto disperso, di cui oggi restano una memoria grafica (fig. 5) e una fotografia (fig. 6), da intendersi sicuramente a pendant del busto della Galleria d'arte moderna che qui presentiamo. Il Villa ne frequentò la residenza romana,[17] apprezzato anche dal fratello Antonio, a sua volta grande protettore delle arti, nonché socio onorario dell'Accademia di San Luca e consigliere dell'Accademia di Brera dal 1850,[18] e si legò in particolar modo alla moglie di Carlo Ignazio, la francese Susanna Fauras (Salins Le Bains1812-Firenze 1854), che il Busca aveva

17 Non si ha notizia di dove risiedesse Carlo Ignazio a Roma. Maria Teresa Barolo (1996) ipotizza che i giovani Busca potessero frequentare palazzo Mattei di Paganica Longhi, già proprietà nel Settecento del loro zio, il cardinale Fabrizio Serbelloni.

18 Antonio Busca Serbelloni fu ottavo marchese di Lomagna, consigliere del Comune di Milano e Senatore del Regno Italiano dal 1864. Su di lui si vedano: Arese Lucini 1972 e «Antonio Busca Serbelloni», in *Archivio storico del Senato: Senatori d'Italia*, `http://www.senato.it` dove si legge anche la sua commemorazione a firma di Gabrio Casati: «[...] sua gioventù in particolar modo si applicò agli studi, che non abbandonò durante la sua vita, amando in altri pure la coltura. Imperocché dotato da larghissimo censo protesse le persone studiose e specialmente gli artisti. Passò gran parte dei suoi anni in Roma, ove appunto prese affetto alle arti belle; appartenne come socio onorario ad alcune illustri Accademie di belle arti quali quelle di Milano e di San Luca di Roma».



Figura 5. Ignazio Villa, *Busti del marchese Carlo Ignazio Busca e di Susanna Fauras Busca*. Particolare dalla Tavola in *Opere scientifiche ed artistiche - Composte, disegnate ed illustrate da Ignazio Villa*, 1860. Firenze. Galatina, Biblioteca Comunale «Pietro Siciliani»



Figura 6. Ignazio Villa, fotografia del busto del marchese Carlo Ignazio Busca. Particolare dall'*Album* di Ignazio Villa. Roma, Archivio Mario Sironi di Romana Sironi



Figura 7. Ignazio Villa, fotografia del busto di Susanna Fauras Busca. Particolare dall'*Album* di Ignazio Villa. Roma, Archivio Mario Sironi di Romana Sironi

sposato nel 1844, di venti anni più giovane di lui, e dalla quale non ebbe discendenza.[19]

Tra l'artista e Susanna maturò un sentimento di amore, rivelatosi nel 1849 – lo stesso anno a cui risale il nostro busto –, quando, partito Carlo Ignazio per Milano, al fine di dividere con Antonio l'eredità della madre Luigia morta nel giugno di quell'anno, i due amanti lasciarono Roma insieme. La fuga d'amore li condusse a Firenze – dove avrebbero poi trascorso alcuni anni di vita coniugale –, e per una breve parentesi, in Francia, prima a Parigi e poi a Marsiglia, seguiti dai costanti appelli di Carlo Ignazio affinché la moglie tornasse da lui.[20] Sarebbe tornata solo l'8 settembre del 1850, ricongiungendosi al marchese nella sua villa di Rocca di Papa, ma per pochi mesi dato che questi moriva il successivo 27 dicembre, dopo aver nominato nel testamento il figlio Ludovico, nato da una precedente unione e legittimato solo nel 1851, come suo erede universale, destinando però alla moglie Susanna un ricco lascito e un vitalizio, e parimenti al Villa uno stipendio per le sculture di sua commissione ancora in opera.[21] La marchesa fu così libera di tornare dallo scultore il quale, nel frattempo, possiamo credere si fosse trasferito definitivamente a Firenze, se nel novembre del 1850 figurava tra gli espositori della *Pubblica Esposizione dei prodotti naturali e industriali della Toscana* al palazzo della Crocetta con sculture in marmo e gesso ma anche con le sue prime invenzioni di meccanica.[22]

19 Si veda Arese Lucini 1972. Carlo Ignazio ebbe un figlio, Ludovico (1828-1865) da Maria Bridgtower, che fu legittimato il 13 aprile del 1851.

20 Queste notizie e, quelle che seguono, sono desunte da un caso giuridico che vide protagonista il nostro poliedrico artista quando, negli anni '70, prossimo probabilmente a veder estinte le proprie risorse economiche, tentò di farsi sorprendentemente riconoscere unico erede della fortuna di Carlo Ignazio Busca: vedi Anon. 1873a, Basaini 1873a, Basaini 1873b.

21 Dopo aver risolte le contese ereditarie con Ludovico Busca nell'aprile del 1851, Susanna ottenne il 18 novembre del 1851 il pagamento di lire austriache 89,000 e l'assicurazione ipotecaria del legato vitalizio di scudi romani 6000 (Anon. 1873a, pp. 461; Anon. 1873b, p. 463).

22 Villa, che era detto «dimorante in Firenze», espose un «Modello di barca per locomozione mediante la gravità del corpo umano» e un «Modello di macchina per locomozione mediante la gravità del corpo umano» e una serie di sculture – *Aurora*, *Ero e Leandro*, *Agar che disseta Ismaele*, *Santa Susanna*, *SS. Concezione*, *Contrasto tra Vizio e Virtù*, *Diomede che precipita Pantasilea nel fiume Scamandro* – (Anon. 1851, pp. 301-303, 390-391). L'Esposizione fu organizzata sotto la



Figura 8. Ignazio Villa, *Busto di Susanna Fauras Busca* (particolare). 1849. Marmo. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria d'arte moderna



Figura 9. Ignazio Villa, *Maria che offre il figlio a Dio*. Tavola in *Opere scientifiche ed artistiche - Composte, disegnate ed illustrate da Ignazio Villa*, Firenze 1860. Galatina, Biblioteca Comunale «Pietro Siciliani»

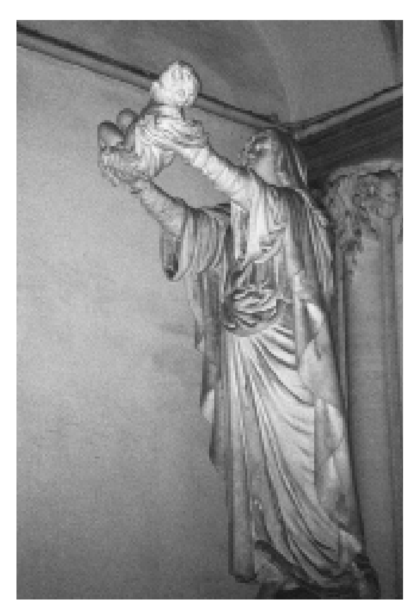


Figura 10. Ignazio Villa, *Maria offre il figlio a Dio*. 1854 ca. Gesso. Firenze, Palazzina Villa

Qui a Firenze, città di cultura aperta e meta di una società europea eterogenea, e per questo ben disposta ad accogliere anche coppie clandestine, i due si uniranno in matrimonio il 25 novembre 1851 (Anon. 1873a, p. 359) – al tempo il Villa era già vedovo della prima moglie Rachele (Villa 1860, p. 54) –, andando a risiedere inizialmente in piazza Maria Antonia (n. 8),[23] l'attuale Piazza Indipendenza in attesa che la palazzina di via il Prato fosse costruita, come si vedrà più avanti, dallo scultore-architetto.

E proprio nel capoluogo toscano, nella collezione di una delle più note sedi museali della città, la Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, cenacolo dell'arte del XIX e XX secolo, Alessandro Parronchi donava, nel 1967, a distanza di un secolo, un busto in marmo firmato da Ignazio Villa e raffigurante una dama oggi identificabile come il ritratto dell'amata Susanna, eseguito a Roma nel 1849, quando ella era ancora era sposata con il Busca. L'identificazione è resa possibile grazie al confronto con una fotografia contenuta nell'*Album* dell'archivio Sironi (fig. 7), in cui l'artista riproduce il gesso corrispettivo intitolandolo come il ritratto della moglie del marchese Carlo Busca e includendolo in una *suite* di busti che già nel 1860 egli aveva presentato nella tavola incisa delle *Opere*, di cui ugualmente riproduciamo qui un particolare (vedi fig. 5).

Ritratta a mezza figura, con un abito a ricamo leggero dalle ampie maniche, arricchito da una scollatura con bordo trinato, a sua volta impreziosito da un cameo con figura femminile e due pendenti a goccia (fig. 8), con i capelli divisi sulla fronte e gonfiati sulle orecchie, sul modello della classica pettinatura a bandeaux, a cui sfuggono due ciocche a ricciolo – la destra non più presente –, Susanna si mostra nella floridezza dei suoi quasi quaranta anni, morbidamente matronale, l'espressione non algida ma austera, le labbra sottili serrate, colta dall'amante in un giusto equilibrio tra naturalismo e idealismo, sulla scorta, se pensiamo ad un precedente, della ritrattistica di Tenerani.

Susanna Fauras morì dopo pochi anni, nel maggio del 1854, dopo aver partorito il 1 dicembre del 1853 il figlio maschio Italo Fidia, a sua volta strappato all'affetto dello scultore nel luglio successivo. Fu appunto in loro ricordo che

direzione di Filippo Corridi, direttore dell'Istituto Tecnico, per scegliere i prodotti da inviare all'Esposizione di Londra del 1851, a cui avrebbe poi preso parte anche Villa.

23 I. Villa, lettera a T.A. Gallarati Scotti, 21 gennaio 1852, da Firenze, in Archivio privato.





Figura 11. Fotografia dell'interno della Palazzina Villa. Firenze, Archivio fotografico SBAPSAE, n. 102914

Figura 12. Fotografia dell'interno della Palazzina Villa, particolare con il gesso del busto di Susanna Fauras Busca. Firenze, Archivio fotografico SBAPSAE, n. 102914

Villa ideò una composizione intitolata *Maria che offre il figlio* (fig. 9), destinata ad un monumento funebre presumibilmente mai eseguito (Villa 1860, pp. 49, 80), il cui gesso è ancora oggi conservato all'interno della palazzina Villa dove i due sposi convissero per almeno due anni (fig. 10). Proprio qui, in una nicchia dello scalone che si biforca in due braccia a tenaglia (fig. 11) salendo dall'androne del piano terra, dove un tempo era collocato lo studio-galleria, su ai piani nobili e ai mezzanini è ancora oggi serbata memoria di quel legame grazie a un gesso là collocato (fig. 12), derivato o preparatorio per il marmo della Moderna.

Loro dimora fu la celebre palazzina situata tra via Santa Lucia e via il Prato, erroneamente nota anche come il «Palazzo del Duca Scotti», o come Casa Rossa – per la tintura rossa che caratterizzava l'intero edificio –, andata soggetta nel dopoguerra a radicali trasformazioni esterne (fig. 13). A differenza dei molti repertori di architettura e o delle guide[24] che puntualmente lo ricordano costruito per un così citato «Duca Scotti di Milano» che ne entrerà in possesso, come vedremo, non prima del 1887, vorremmo qui chiarire che il palazzo venne adibito fin dalla sua costruzione a residenza e studio-galleria del Villa e della moglie Susanna, che inizialmente figura come proprietaria. Grazie alle sue cospicue finanze ereditate dal marito, ella ebbe infatti la possibilità di acquisire la struttura preesistente e il terreno edificabile[25] – una idea di come risultasse la porzione di edificio dinanzi alla Loggetta granducale di Luigi Cambray Digny, dove poi costruì il Villa, si ha dal dipinto di Giovanni Signorini, *La corsa dei berberi al Prato* del 1845[26] (fig. 14) – permettendo così al marito di metter mano, tra il 1851 e il 1852, al suo virtuosistico progetto architettonico, fatto di pinnacoli, nicchie, guglie, cariatidi, archivolti e strombature con decori a terracotta, rosoni, archi ogivali, roste in ferro battuto, con terrazzini dai parapetti traforati, di cui resta oggi testimonianza in alcune incisioni ottocentesche. È quanto si apprende da *Repertori* e inediti documenti conservati presso l'Archivio Storico del Comune di Firenze.[27]

24 Bucci, Bencini 1973, p. 126; Lensi Orlandi 1978, p. 223; Fanelli 1987, p. 35; Trotta 1988, pp. 59, 97, 119; Paolini 2010-2015a.

25 Secondo Trotta (1988, p. 59) nell'area dove trovava il settore non finito del convento degli Scopetini Villa costruisce il suo palazzo.

26 Trotta (1988, p. 59) ipotizza che Villa costruì nell'area dove si trovava il settore non finito del convento degli Scopetini.

27 Dai documenti si evince che Ignazio Villa portò avanti dei lavori dalla fine del 1851 fino al 1886. ASC.Fi, *Comunità di Firenze: Repertori degli affari comunicativi 1851-1865*: 1852, n. 101, n. 1519 (Villa Ignazio: Ponte a Collo presso la Porticciola); 1853, n. 198 (Villa Ignazio: abitante o cosa simile sul Prato), n. 1207 (Villa Ignazio: ringrosso abitativo al suo stabile sul Prato), n. 129 (Villa Ignazio: cessione di terreno sul Prato per eseguire marciapiede); 1857, n. 417 (Villa Ignazio: istanza per proseguire i lavori al suo stabile sul Prato); 1860, n. 372 (Villa Ignazio: Ponti a collo al di lui stabile sul Prato); *Comune di Firenze: Repertori degli affari generali 1865-1907*: 1876, n. 600 (Ignazio Villa: Richiesta per collocare un castello in via il Prato 2); 1878, n. 8838 (Ignazio Villa: Richieste notizie); 1881, n. 5126 (Ignazio Villa: Pozzo

In un palazzo ripartito in settantadue ambienti e con giardino pensile – frutto dunque di molteplici rifacimenti e interventi dell'artista, come da lui stesso ricordato (Villa 1888, p. 40) –, al piano terra si trovava la galleria con i marmi e gessi, alcuni dei quali ancora oggi qui conservati[28] (figg. 15, 16), che Villa aveva portato alle Esposizioni italiane e internazionali. La clientela e i visitatori avevano l'opportunità di ammirarli tre giorni a settimana quando il pubblico aveva libero accesso allo «studio di scultura, architettura, e geografia» del suo «palazzo Gotico» dove le opere erano esposte (Anon. 1855b, Anon. 1855c). Frequentatore assiduo della galleria fu sicuramente Angelo Gatti, (Pistoia 1815-Firenze post 1862), inedita figura di mercante d'arte, specialista nella vendita di oggetti in marmo e in alabastro sul mercato europeo, divenuto in pochi anni il più importante promotore della scultura toscana di metà secolo all'estero, la cui attività meriterebbe uno studio a parte. Specializzatosi nel commercio di statue e gruppi di piccolo formato, spesso accomunate dalle tematiche di gusto anacreontico, il Gatti presentò le opere di Giovanni Dupré, Ulisse Cambi, Pio Fedi e dello stesso Villa, in ricchissime esposizioni tenute nelle grandi capitali europee (Londra, Berlino, Vienna, San Pietroburgo) e considerate all'avanguardia per la magnificenza ed il gusto degli allestimenti descritti con dovizia di particolari nei periodici del tempo. Il mecenate pistoiese doveva avere un rapporto privilegiato con Ignazio, al punto che quest'ultimo ne scrisse una dettagliatissima biografia intitolata *Cenni biografici e relazione delle imprese artistico-commerciali di Angiolo Gatti da Pistoia*, pubblicata nel 1861 (Villa 1861).

La proprietà del palazzo, che da Susanna era stata comunque da subito intestata a Villa, rimase a questi fino al 1886 circa: in seguito, secondo quanto riportano le memorie degli eredi, il dissesto finanziario del nostro e la «grave ipoteca» che pesava sul Palazzo comportarono l'espropriazione da parte del Monte dei Paschi di Siena.[29] Fu allora che ne entrò in possesso il cosiddetto



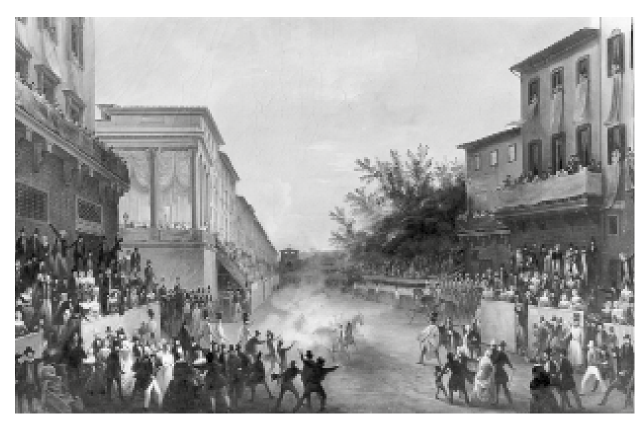


Figura 13. Palazzina Studio di Ignazio Villa. 1851-1852. Firenze

Figura 14. Giovanni Signorini, *La corsa dei berberi al Prato*. 1845. Olio su tela. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria d'arte moderna

nero dello Stabile N. 2 via del Prato mancante di costruzione a forma di regolamento); 1886, n. 10732 (Ignazio Villa: Per lavori di uno stabile sul Prato), n. 8264 (Ignazio Villa: Reclamo per intimazione pagamento tassa di famiglia).

28 Nel Palazzo sono conservati i gessi delle seguenti opere: *Diana*, *Crepuscolo*, *Aurora*, *Toelette di Venere*, *Maria che offre il figlio*, e i busti della *Marchesa Susanna Fauras Busca*, dell'*Avvocato Ranieri Lamporecchi*, e quello acefalo di un *Avvocato di Alessandria di Egitto*.

29 Klein Favara; Favara, s.d., p. I.



Figura 15. Fotografia dell'interno della Palazzina Villa, particolare con il gesso della *Toelette di Venere*. 1856 ca. Firenze, Archivio fotografico SBAPSAE, n. 102920



Figura 16. Fotografia dell'interno della Palazzina Villa, particolare con il gesso della *Toelette di Venere*. Firenze, Archivio fotografico SBAPSAE, n. 102916

«Duca Scotti», ovvero Tommaso Anselmo Gallarati Scotti (Milano 1819-1905) (Raponi 1998), appartenente alla celebre famiglia nobile milanese, che, senza risiedervi, lo dette in gestione a un «facitore» da lui nominato, l'avvocato Michele Mariani residente a Firenze in via Gino Capponi 2.[30]

Il duca doveva sicuramente ricordarsi del Villa e della sua palazzina, dato che già alla metà del secolo i due erano in rapporto quando, conosciuta la produzione scultoria del Villa, se ne era voluto fare promotore. Ne sono prova alcune preziose lettere di corrispondenza tra i due,[31] e la commissione di un «Ritratto in marmo di S.E. il sig. duca Tomaso Scotti» poi esposto dal Villa all'Accademia di Brera nel 1855 (Anon. 1855a), e probabilmente conservato per un certo periodo nel suo Palazzo di via Manzoni.

Già dal gennaio del 1852 veniamo a sapere il duca aveva richiesto allo scultore il proprio ritratto, oltre a un busto di Pio IX, e di lì a poco, nel febbraio del '53, una *Madonna Concezione* in marmo.[32] Si può supporre che l'attività del Villa dovesse essergli resa nota già alla fine degli anni '40, presumibilmente tramite il marchese Busca o Francesco Podesti, lui stesso al servizio del duca Scotti (Podesti 1982, pp. 237-238), come fu anche Giovanni Maria Benzoni,[33] intimo amico del pittore anconetano, e sicuramente scultore noto al nostro Villa.

Il busto è in lavorazione durante il 1852 e poi pronto nel dicembre del 1853, quando il Duca

30 Il nome del Duca Tomaso Scotti di Milano appare nei documenti dal 1887 fino al 1904. ASC.Fi, *Comune di Firenze: Repertori degli affari generali 1865-1907*: 1887, n. 6227 (Duca Scotti: Collocamento di orinatorio in via del Prato), n. 7178 (Duca Scotti: Minaccia caduta di lavori architettonici dello Stabile 2 sul Prato); 1888, 5-20 (Tommaso Scotti: Per concessione d'acqua); 1892, 8-40 (Duca Scotti: Per lavori via del Prato 2); 1899, n. 48-12 (Duca Scotti: Per alzare marciapiede in via il Prato 2); 1903, n. 48-373 (Scotti: Lavori in via il Prato 2); 1904, n. 48-900 (Duca Scotti: Lavori in via il Prato 2).

31 I. Villa, lettera a T.A. Gallarati Scotti, 29 gennaio 1852, da Firenze; I. Villa, lettera a T.A. Gallarati Scotti, 5 febbraio 1853, da Firenze; I. Villa, lettera a T.A. Gallarati Scotti, 24 dicembre 1853 (Archivio privato). Dalle lettere si deduce come il duca seguiva con interesse le vicende artistiche e biografiche del Villa, partecipe ad esempio anche della nascita del figlio nel dicembre del 1853.

32 Una versione della *Concezione* di Villa, statua che ebbe molteplici repliche come ricorda lo stesso Villa (1860, p. 45), viene conservata alla Sala del Consiglio dell'Ex Scuole Leopoldine di Firenze (scheda OA/00000628).

33 Anon. 1844, p. 53, n. 453; Rota 1938, pp. 183, 269, 387-392, 489.

allora trentenne risiedeva in Toscana:[34] dell'opera restano ad oggi le sole testimonianze della consueta tavola a stampa del 1860 – di cui nuovamente riproponiamo un particolare (fig. 17) –, una fotografia dall'*Album* (fig. 18) – con didascalia a inchiostro «Duca Scotti» –, e un'altra del 1980[35] (fig. 19), che raffigura la rampa sinistra dello scalone della Palazzina, in cui si intravede su di un ripiano il gesso, oggi non più rintracciabile in questa collocazione.

La capigliatura appare folta e vivace, il volto giovane e affilato, i baffi appena accennati e radi, la camicia con il colletto doppiamente arricciato su un'ampia e morbida gorgiera, coperta da un mantello sulla spalla destra, e impreziosita da una catena che potrebbe alludere al collare dell'Ordine della corona ferrea, onorificenza di cui lo Scotti fu investito in qualità di Cavaliere di prima classe nel 1849 (Raponi 1998, p. 518).

Non si tratta di un ritratto idealizzante, ma anzi in grado di mettere a fuoco la personalità dell'effigiato, a testimonianza di una conoscenza diretta con l'artista – che nel febbraio del 1853 scriveva di lavorare al busto con «tutto l'amore dell'arte» e di ritenersi fortunato «per la bellezza del pezzo di marmo che mostra finora d'essere perfettissimo» –, e, se vogliamo, pienamente in sintonia col Romanticismo storico, per un mecenate come lo Scotti il quale, oltre a frequentare artisti come Francesco Hayez (Mazzocca 1994), Adeodato Malatesta[36] e Francesco Podesti, ne acquistava molte opere, ricoprendo dunque un ruolo di tutto rilievo nell'ambito del collezionismo dell'arte lombarda del XIX secolo, tale che meriterebbe oggi d'esser recuperato criticamente.

Collocato su di un ripiano della rampa sinistra dello scalone, nel medesimo palazzo, si conserva infine un altro busto in gesso che rivela l'identità di un rinomato personaggio della Firenze della prima metà dell'Ottocento (fig. 20). In un'erma all'antica, avvolta da ampio passeggio, e segnata al centro da un compasso capovolto di matrice massonica, riteniamo di poter riconoscere le sembianze di Ranieri Lamporecchi (Pietrasanta 1776-Firenze 1862), celebre avvocato fiorentino, inserito in molti circoli intellettuali e nobiliari fiorentini del tempo, e ancor più noto, in

34 Raponi 1998, p. 518. La lettera del 24 dicembre del 1853 viene indirizzata a Pisa, dove il duca Scotti risiedeva. Va poi ricordato che il figlio di Tommaso, Giancarlo Gallarati Scotti nacque a Pisa nel 1854.

35 Firenze, Archivio fotografico SBAPSAE. n. 102917.

36 Mazzocca 1998a; Mazzocca 1998b; Rivi 1998, s.v.

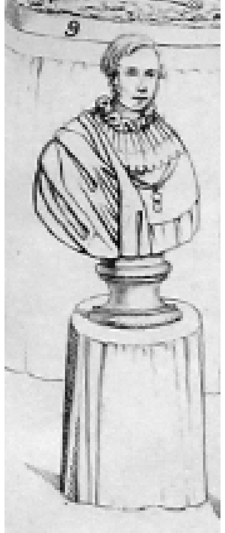






Figura 17. Ignazio Villa, *Busto del duca Tommaso Anselmo Gallarati Scotti*. Particolare dalla Tavola in *Opere scientifiche ed artistiche - Composte, disegnate ed illustrate da Ignazio Villa*. 1860. Firenze. Galatina, Biblioteca Comunale «Pietro Siciliani»

Figura 18. Ignazio Villa, Fotografia del busto del duca Tommaso Anselmo Gallarati Scotti. Particolare dall'*Album* di Ignazio Villa. Roma, Archivio Mario Sironi di Romana Sironi

Figura 19. Fotografia dell'interno della Palazzina Villa, particolare con il gesso del busto del duca Tommaso Anselmo Gallarati Scotti. 1852-1853. Firenze, Archivio fotografico SBAPSAE, n. 102917

 ISSN 2280-8841



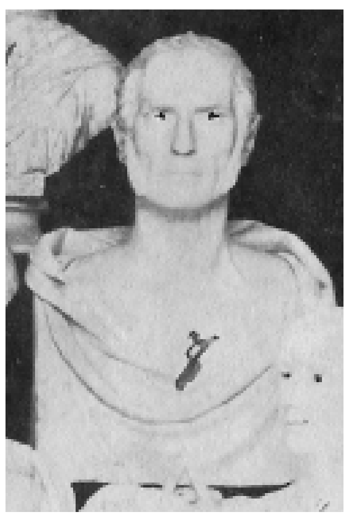




Figura 20. Ignazio Villa, *Busto di Ranieri Lamporecchi*. Gesso. 1852-1855. Firenze, Palazzina Villa

Figura 21. Ignazio Villa, Fotografia del busto di Ranieri Lamporecchi. Particolare dall'*Album* di Ignazio Villa. Roma, Archivio Mario Sironi di Romana Sironi

Figura 22. Ignazio Villa, *Busto di Ranieri Lamporecchi*. Particolare dalla Tavola in *Opere scientifiche ed artistiche - Composte, disegnate ed illustrate da Ignazio Villa*, Firenze 1869. Galatina, Biblioteca Comunale «Pietro Siciliani»

chiave mondana, per il suo legame con la celebre Contessa di Castiglione, al secolo Virginia Oldoini (Firenze 1837-Parigi 1899), di cui fu il nonno materno.[37]

È di nuovo l'*Album* di Villa (fig. 21) a offrirci lo spunto per questa identificazione: nel florilegio di ritratti più volte citato, il gesso – riprodotto anche nella stampa del 1860 (fig. 22) – viene intitolato «Distinto Avvocato». La notizia di un busto del Villa ritraente l'«avvocato Lamporecchi» si evince piuttosto da un articolo – *Lo studio del professore Villa* – uscito a puntate sull'*Imparziale fiorentino* del 1857 (Bandini 1857a, p. 283), dove sono elencati i diversi personaggi da lui ritratti a quella data – tra i quali figurano anche Susanna Busca e il duca Scotti. A questo punto si può sovrapporre senza difficoltà il gesso con il ritratto a stampa (fig. 23) che Marco Tabarrini pubblicò nel 1863 a incipit dei suoi *Ricordi biografici* di Ranieri Lamporecchi, cogliendone tratti somatici pressoché identici:[38] l'alta stempiatura della chioma ormai canuta, che termina in due basette folte e lunghe, le labbra sottili e serratissime, gli zigomi pronunciati, lo sguardo pungente e indagatore di un uomo che, seppur in «estrema vecchiezza», vantava ancora, come notato dal suo biografo, «alacrità di spirito e vigoria di corpo» (Tabarrini 1863, p. 13).

Celebre giureconsulto, ricordato come presidente dell'Ordine degli Avvocati, Senatore e consigliere di Stato del Gran Duca di Toscana, avvocato di celebri personaggi come Paolina Bonaparte e Camillo Borghese (Lamporecchi 1824), Anatolio Demidoff e dei principi Poniatowski, il nome di Lamporecchi va annoverato in quel circolo di conoscenze da ricomporsi attorno al Villa. Lo scultore frequentò probabilmente il cosiddetto Palazzo Gianfigliazzi-Bonaparte, situato in Lungarno Corsini (Paolini 2010-2015b), proprietà per diversi decenni dell'avvocato, ove nacque la divina Castiglione (Grillandi 1987, p. 14) crescendo poi sotto l'egida e la cura del nonno Ranieri, austero uomo di legge, ma anche cultore di poesia – si dedicò lungamente alla stesura di un poema in ottave dedicato alla figura di Na-

37 Ranieri Lamporecchi si sposò con Luisa Chiari (?-Firenze 1856), dal loro matrimonio nacquero cinque figli, tra cui Isabella Lamporecchi (Firenze ?-La Spezia 1872) sposatasi con Filippo Oldoini (La Spezia 1817-1890), e genitori di Virginia Oldoini, nota come la Contessa di Castiglione. Si vedano i seguenti testi: Grillandi 1987, p. 27; Spagiari 1999, pp. 21-22; Della Peruta 2000, p. 39.

38 Tabarrini 1863. Il ritratto qui pubblicato poteva dunque raffigurare l'avvocato verso gli 87 anni, mentre il busto del Villa va datato circa dieci anni prima, tra il 1852 e il 1855.

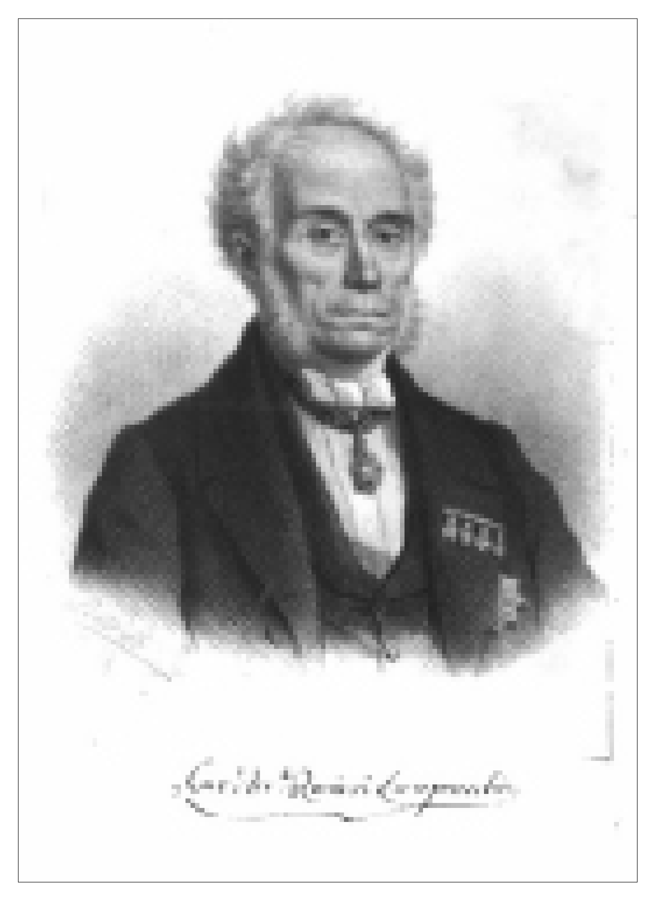


Figura 23. *Ritratto di Ranieri Lamporecchi*, tavola da Marco Tabarrini, *Ricordi biografici sul cavaliere avvocato Ranieri Lamporecchi*. 1863. Firenze. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

poleone – e di teatro,[39] avendo sposato un'avvenente ballerina, Luisa Chiari (?–Firenze 1856), anch'essa ritratta dal Villa.

Forse i due condivisero lo stesso ambiente internazionale che si era venuto ad affermare ormai da anni a Firenze, città 'oziosa' e 'gaia' che, come ben la descriveva Tabarrini nella biografia dell'Avvocato, godeva, almeno così fu fino al 1848, di un «governo tollerante», di un «popolo ben pasciuto», di una «cittadinanza spettatrice contenta e partecipe dell'universale tripudio», e di «forestieri spensierati sicuri di tutto osare», quei molti esuli stranieri, fra cui Anatolio Demidoff, Luigi Napoleone Bonaparte, futuro Napoleone III, di cui Lamporecchi fu tutore, e Stanislao Poniatowski, che aveva dovuto abbandonare Roma per lo scandalo provocato dalla sua convivenza con Cassandra Luci. Non sarà un caso che Carlo e Giuseppe Poniatowski, decidessero di assegnare a Ignazio Villa il compito di eseguire il monumento funebre del principe Stanislao, loro padre, dopo la morte di Lorenzo Bartolini, al quale era stato inizialmente affidato. Il monumento, di carattere neogotico, si trova nella cappella Serragli di San Marco ed è datato dal Villa al 1857 (fig. 24).[40] Appassionati di musica e protagonisti del mondo intellettuale e artistico fiorentino, Giuseppe e Carlo[41] furono sicuramente in contatto con Ignazio, tanto che questi non esitò a partecipare ad un'iniziativa di carattere editoriale promossa dal fratello Michele Luci (Roma 1816-Firenze 1864).[42] Terzogenito di Stanislao Poniatowski, Michele, «poco favorito di natura», con un ruolo del tutto marginale rispetto ai fratelli maggiori, ma con doti culturali e letterarie, fondò nel 1857 il settimanale *Imparziale Fiorentino*, giornale che si occupava di arte, filosofia e letteratura, ed i cui introiti erano destinati a «benefizio degli indigenti».[43] Il quotidiano vantava anche la collaborazione, a titolo gratuito, di autori illustri, come Augusto Conti, Niccolò Tommaseo e Celestino Bianchi.[44] La sede della rivista era il Palazzo Poniatowski in via Cavour e tra i soci fondatori e benefattori vengono annoverati, tra i tanti, i fratelli Carlo e Giuseppe, e l'«Ill.mo Professore Ignazio Villa», il quale contribuì con la propria quota associativa dal 1857 al 1859, vedendo pubblicato un lungo articolo in tre puntate dedicato al suo Studio, e nel marzo del 1859 un componimento poetico di Pietro Raffaelli per le sue nozze, le terze, con Cristina Turri, la madre di Giulia Villa, e dunque la nonna materna di Sironi.[45] A riprova di una certa familiarità di Villa con giornalisti ed editori del tempo, basti citare il

39 Tabarrini 1863, p. 13; Grillandi 1987, pp. 15-16.

40 Busiri Vici 1971, pp. 420-423; De Luca Savelli 1990, p. 286.

41 Grillandi 1987, pp 27, 29. Giuseppe, figlio di Stanislao, fu uno dei più assidui accompagnatori di Isabella Lamporecchi, figlia dell'avvocato.

42 Busiri Vici 1971, pp. 420, 452-453; Bernardini 2005, p. 68.

43 «Programma». *L'Imparziale Fiorentino*, 17 febbraio 1857, I, 1.

44 Bernardini 2005, pp. 68, 192. Il giornale cessò le pubblicazioni nel 1864, presumibilmente in coincidenza con la morte del suo fondatore.

45 Bandini 1875a; Bandini 1857b; Bandini 1858. Raffaelli (1859) così recitava: «L'arte divina d'un aureola pura / A te rischiara il nobile intelletto, / T'empie di sensi generosi il petto / E ti guida la man pronta e secura. / L'arte è figlia del cielo e di natura / Ma sterile sarebbe il suo concetto / Se la bellezza col virgineo aspetto / Non le desse lo spirto e la figura. / Sacerdote dell'arte, alla bellezza / Tu consacrasti, e come i tuoi desiri / Poggiaron l'oper a non caduca altezza. / Felice te! nella tua donna miri / Quanto è grazia, e virtude, e gentilezza, / T'ispiri alla bealtà, se in lei t'ispiri." Firenze, 2 marzo 1859 L'ammiratore ed amico Pietro Raffaelli»



Figura 24. Ignazio Villa, *Monumento a Stanislao Poniatowski*. 1857. Marmo. Firenze, Chiesa di San Marco

rapporto intercorso con Cesare Tellini, noto intellettuale e direttore dei giornali Il *Genio* e *La Lente* (Della Peruta 2011, p. 233), che nel febbraio del 1853 recava personalmente a Pisa una delle lettere del Villa al duca Scotti e l'anno seguente dedicava a Susanna un componimento poetico accompagnandolo con parole d'affetto allusive ad una frequentazione intima con la nobildonna e con lo scultore, suo marito.[46]

Potremmo allora ipotizzare che alcuni dei personaggi sopra citati venissero abitualmente invitati dal Villa ad assistere ad uno dei tradizionali appuntamenti cittadini, il cosiddetto Palio dei berberi, affacciandosi dai quei terrazzini che appaiono gremiti di minute figurine in una nota incisione del palazzo ad opera di Ferdinando Lasinio nel 1853 (fig. 25):[47] un palazzo che poteva essere dunque frequentato da intellettuali e da membri dell'alta società internazionale, sicuramente più propensi ad apprezzarne l'eccentricità dell'architettura neogotica e la sua tintura rossa rispetto ai fiorentini che si mostrarono inizialmente scettici dinanzi ad un edificio così stravagante e originale per l'epoca.[48]

Dall'elenco delle sculture eseguite dal Villa risultano molti ritratti di illustri esponenti del Risorgimento, quali *Giuseppe Garibaldi*,[49] *Camillo Benso Conte di Cavour* (1859) e *Napoleone III* (1859)[50] ed anche opere che rivelano una personale ammirazione verso la dinastia dei Savoia ed il suo ruolo politico nel corso delle guerre di indipendenza. Lo si evince dai monumenti da lui concepiti in onore di principi e sovrani sabaudi, per lo più rimasti allo stato di bozzetti in quanto mai realizzati,[51] ma soprattutto dai numerosi busti che gli furono commissionati dalla famiglia reale, tutti illustrati da fotografie presenti nel citato album del nostro artista ed auspichiamo, oggetto di una prossima specifica pubblicazione da parte delle scriventi. Ancora al 1859 risale la

46 Tellini 1854: dedicato alla «Susanna Busca nei Villa. Dotata d'animo nobile e gentile, Voi sapeste accogliere con una benevolenza veramente lusinghiera un Sonetto che l'aveva l'onore di umiliarvi l'11 agosto dell'anno perduto, giorno del Vostro onomastico; chè io penetrato da tanta gentilezza, mi prefissi di mostrarvi la mia gratitudine dedicandovi altri versi, che in una circostanza dolorosa io dettava a sfogo dell'animo mio contristato. Ella è invero povera cosa, ma Voi, ne son certo, l'accoglierete come sempre avete fatto, cioè benignamente - E per non sembrare troppo immodesto nel presentarvi il piccolo dono, penso di farvelo avere per le mani di mia Figlia, che al pari di me vi ama e Vi onora nelle Vostre domestiche virtù. Spero che così vi sarà più grato, perchè anche essa, non può in altro modo provarvi come me quanto gratissima ci sia arrivata la vostra onorevole amicizia. La dedica è del 16 febbraio 1854».

47 Lensi Orlandi 1978, p. 223, fig. 222; Trotta 1988, p. 58.

48 Pesci (1904, p. 13) ricorda che il palazzo fu accolto «con grande meraviglia e scandalo de' bongustai fiorentini»; Bandini (1857, p. 300) a proposito del «palazzo di stile gotico», scrive: «Non passiamo sotto silenzio che questo sia stato soggetto di molte critiche, alle quali non ci crediamo bastamente forti da contradire, nè da difendere, e ci limitiamo soltanto ad emettere una nostra benché debole opinione, qual è quella che avrebbe fatto assai meglio, anco conservando il suo disegno, il signor Villa eseguirlo in pietra, anzi che in istucchi e tingerlo in rosso, cionostante questa bizzarra immaginazione dell'autore non vale a scemargli la fama e il merito d'ingegnoso e valente nelle belle arti, e nessuno ignora che anche i più famosi nelle medesime si sono qualche volta segnalati in piacevoli stravaganze».

49 Il busto dell'Eroe dei due Mondi è ricordato in Klein Favara; Favara s.d., p. 27, n. 8, dove apprendiamo che fu eseguito dal vero a Roma ed è altresì illustrato in ASM.Ro, *Album* di Ignazio Villa.

50 Al busto-ritratto di Cavour si fa cenno in Klein Favara; Favara s.d., p. 27, n. 6

51 A titolo esemplificativo possiamo citare: il *Monumento alle Cinque Giornate*, il *Monumento alla Guerra di Crimea*; il progetto per un *Monumento a Napoleone III* in occasione di un concorso, ma poi mai realizzato (vedi ASM.Ro, *Album* di Ignazio Villa).

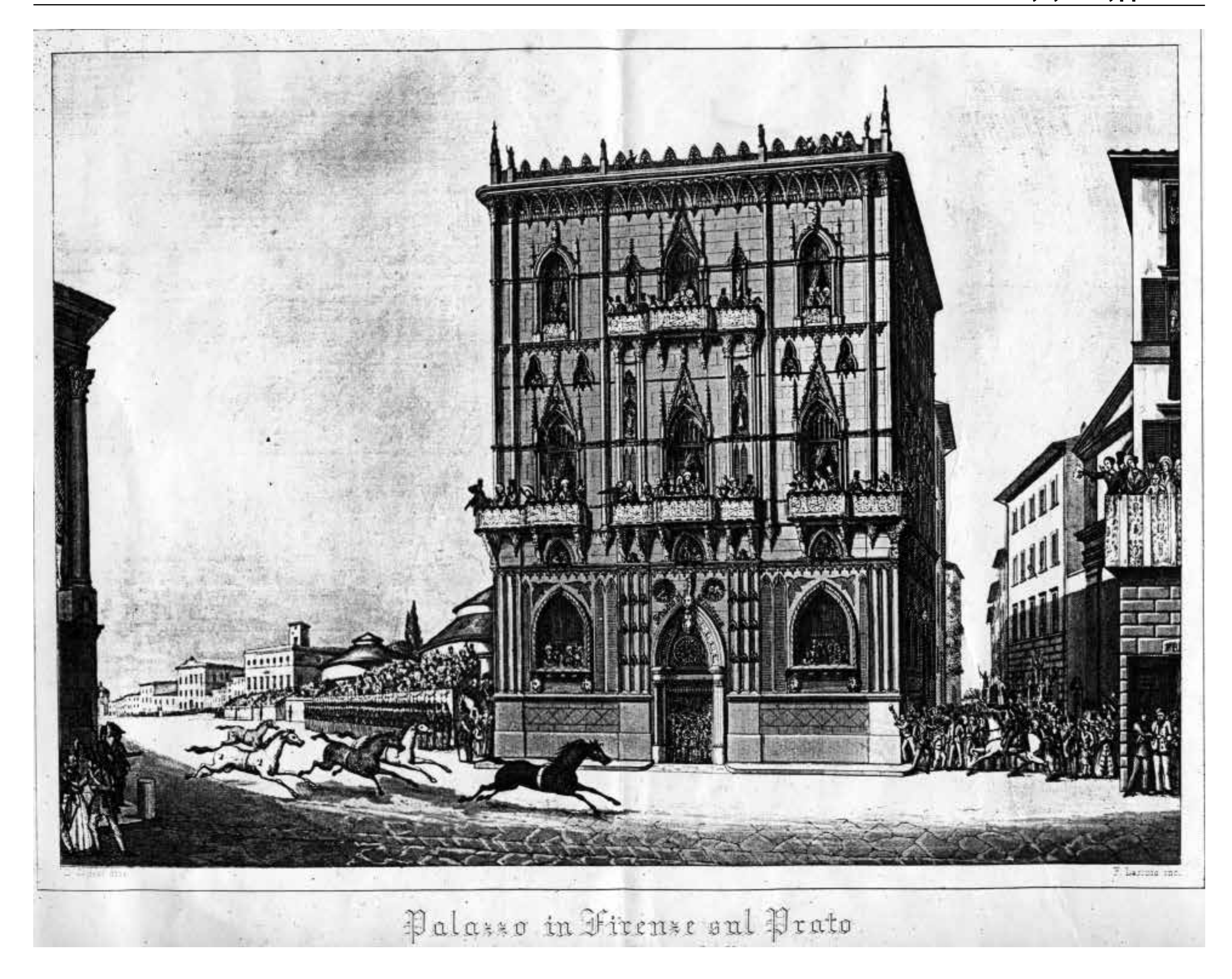


Figura25. Disegno di Donato Cellesi, incisione di Ferdinando Lasinio, *Palazzo in Firenze sul Prato dello scultore Ignazio Villa*. 1853

prima esecuzione di un busto a Vittorio Emanuele II, eseguito a Firenze e replicato più volte,[52] mentre un secondo ritratto del Re d'Italia risulta compiuto dal vero a Torino nel 1861.[53] Posteriore al 1868 è invece il busto della *Regina Margherita*, (il matrimonio con Umberto I avvenne infatti a Torino il 22 aprile 1868) e dello stesso sovrano, *Umberto I*.[54] Da questa sequenza di effigi sabaude, tutte destinate alle residenze di famiglia a Torino, si distingue l'unico ritratto fiorentino dedicato dal Villa ad un Savoia, quello di Amedeo I, duca d'Aosta eseguito anch'esso dal vero.[55] Lo

52 Nel giugno del 1859 lo scultore annunziava che stava lavorando «al vero ed in costume eroico ministeriale tre busti cioè quello di S.M. *Vittorio Emanuele II*, di S.M. *Napoleone III*, e di S.E. il *Ministro Conte Cavour*» e che ne avrebbe eseguito delle repliche a richiesta, avendone già realizzato due copie, una di dimensioni colossali per il Governo Toscano e l'altra per il Cavalier Boncompagni (Villa 1859). Nello stesso anno il Villa fu premiato dal Governo Provvisorio Toscano per l'esecuzione in marmo dei ritratti del Re d'Italia e di *Napoleone III* e del primo gli fu richiesta un'ennesima replica in gesso (*Gli archivi dei governi provvisori* 1962, p. 64, nn. 129-130).

53 Klein Favara; Favara s.d., p. 27, dove è datato 1862 e così descritto: «dal vero colossale e modellato in trenta minuti». La rapidità nel modellare l'effige del sovrano è confermata da un altro scritto dello stesso Villa, dove si ricordano gli elogi del re, rivolti all'artista (Invece nella didascalia sotto la fotografia del busto contenuta nell'Album di Villa, è riportata la data 1861 (*Album* Villa [AMS.Ro]).

54 I due busti sono menzionati da più fonti relative allo scultore (cfr. Villa 1888, p. 6; ASM.Ro, *Album* di Ignazio Villa)

55 Amedeo d'Aosta nasce a Torino il 30 maggio del 1845 da Vittorio Emanuele I e Maria Adelaide d'Asburgo-Lorena. La sua educazione è caratterizzata da numerosi viaggi culturali mentre dal 1862 al 1865 devia decisamente verso la carriera militare. Distintosi nel 1866, durante la Terza Guerra d'Indipendenza, rimane ferito battaglia, guadagnandosi



Figura 26. Ignazio Villa, *Fotografia del busto di Amedeo di Savoia*. Particolare dall'*Album* di Ignazio Villa. Roma, Archivio Mario Sironi di Romana Sironi



Figura 27. Ignazio Villa, *Busto di Amedeo di Savoia*. 1870. Gesso. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina, depositi



Figura 28. Ignazio Villa, *Busto di Amedeo di Savoia*. 1879. Gesso. Firenze, Galleria degli Uffizi, Galleria Palatina, depositi

scultore si sarebbe recato appositamente a Palazzo Pitti, dove il figlio di Vittorio Emanuele II risiedeva, allo scopo di modellarne il volto dal vivo, in un'unica seduta. Il busto, pubblicato in tempi recenti come opera di anonimo artista italiano di fine Ottocento,[56] è attualmente conservato nei depositi della Galleria Palatina di Palazzo Pitti dove è stato individuato dalle scriventi (fig. 26).[57] L'attribuzione al Villa è basata sul confronto con una fotografia dell'opera, inserita nell'album dell'artista, dove tra l'altro si ricordano il luogo e le circostanze che ne determinarono l'esecuzione, grazie ad una didascalia aggiunta a penna dallo scultore: «Il principe Amedeo modellato nel Palazzo Pitti in Firenze l'ultimo giorno che aveva d'andare re in Ispagna. Questo busto è nella Galleria del Real Palazzo Pitti» (fig. 27).[58] Questa la scarna cronaca di un evento che dovette svolgersi nell'indifferenza generale: la mattina del 3 dicembre 1870 un corteo di carrozze attraversa Firenze, tra l'indifferenza dei fiorentini, diretto a Palazzo Pitti. Era la delegazione delle Cortes Spagnole che recava ad Amedeo di Savoia la mozione con cui il Parlamento Spagnolo lo aveva proclamato Re di Spagna. Dopo un discorso di circostanza pronunciato da un mesto Amedeo in italiano, il re d'Italia, il re di Spagna, il principe Umberto ed il presidente Zorrilla si affacciano al

la medaglia d'oro al valor militare. L'anno successivo sposa Maria Vittoria del Pozzo della Cisterna. Il 16 novembre 1870 viene eletto dalle Cortes spagnole re di Spagna, trono che accetta il 14 dicembre 1870, più per assecondare le ambizioni dinastiche del padre che per intima convinzione personale. Il 2 gennaio 1871 giunge a Madrid dove assume il titolo di Amedeo I. La pessima accoglienza del popolo spagnolo, di cui non conosce la lingua né le usanze, le minacce di attentati alla sua persona, lo inducono infine ad abdicare l'11 febbraio 1873 e a rientrare a Torino, dopo un breve soggiorno a Lisbona, con la moglie e i tre figli. Dopo la morte di Maria Vittoria nel 1876, Amedeo sposa in seconde nozze la nipote Maria Laetitia, figlia della sorella Maria Clotilde e di Girolamo Napoleone. Dall'unione nasce Umberto, conte di Salemi. Il duca d'Aosta muore il 18 gennaio 1890. È sepolto a Superga (vedi Castelnuovo, Rosci 1980, vol. I, p. 668).

56 De Luca Savelli 2010, p. 102, n. 254. Cogliamo l'occasione per ringraziare l'autrice, Maddalena De Luca Savelli, per il prezioso aiuto nel reperimento del busto e per la sua disponibilità nel metterci a parte del materiale fotografico utilizzato durante le sue ricerche.

57 In questa sede intendiamo esprimere la nostra più viva gratitudine al direttore del museo, Matteo Ceriana, ai tecnici, ai funzionari ed al personale per la preziosa collaborazione nel reperimento del busto.

58 ASM.Ro, *Album* di Ignazio Villa.

balcone di Palazzo Pitti per ricevere l'applauso di una decina di fiorentini (Bertoldi 1987, p. 118).

Il principe è raffigurato dal Villa con indosso la divisa militare,[59] indice della sua principale vocazione, ma il realismo prosaico dell'abito moderno è compensato dal mantello drappeggiato all'eroica, che ne esalta il rango di sovrano: sul petto sono appuntate medaglie e onorificenze, tra le quali è in bella evidenza il collare con il Toson d'oro,[60] mentre sulla spalla destra, è cucito, a fermare il manto, un prezioso cameo con la probabile effigie della madre, Maria Adelaide d'Asburgo-Lorena (fig. 28).[61] Nell'ottica di una rappresentazione fedele ai richiami all'arte classica, in questo come negli altri busti da lui eseguiti, il Villa tende a fasciare i personaggi illustri in ampi manti che hanno la funzione di nascondere le braccia tagliate, «a mo' dei prototipi greci».[62] Il volto allungato e punteggiato da una barba curatissima, gli occhi scavati, a conferire intensità allo sguardo, le ciglia pronunciate gli conferiscono un'espressione di mite dolcezza, che ben si adatta al carattere di un uomo noto per il suo coraggio in battaglia ma anche incline a gesti di magnanima bontà verso il popolo. Un'interpretazione, quella del nostro Ignazio, volta a celebrare il ruolo politico ed il valore militare del re sabaudo, in piena coerenza con quel patriottismo che in più luoghi della biografia dell'artista emerge come spontanea adesione alla casata sabauda ed al suo obiettivo di unificazione.[63]

Abbreviazioni

AMS.Ro = Archivio Mario Sironi di Romana Sironi, Roma
ASC.Ro = Archivio Storico Capitolino, Roma
ASC.Fi = Archivio Storico del Comune, Firenze

59 Un utile confronto può essere stabilito con un ritratto di Gafber del 1871, anch'esso raffigurante il giovane re di Spagna, presumibilmente appena giunto a Madrid il 2 gennaio di quell'anno. Anche in Italia questo caso egli indossa un abito militare carico di decorazioni (Ghibaudi 2000).

60 Si tratta di un ordine cavalleresco fondato nel 1429 da Filippo il Buono è passato successivamente agli Asburgo d'Austria e di Spagna.

61 Siconfronti questa immagine con il ritratto della regina madre, Maria Adelaide di Savoia, in Castelnuovo Rosci 1980, vol. I, p. 665, n. 734.

62 VediASM.Ro, *Album* di Ignazio Villa, si riporta il commento alla fotografia del busto di Cavour.

63 A conclusione della serie dei sovrani sopra citati si può aggiungere il busto di *Ferdinando del Portogallo*, che fu modellato dal Villa nel suo studio sul Prato, anch'esso ritratto dal vivo (vedi ASM.Ro, *Album* di Ignazio Villa; Klein Favara; Favara s.d., p. 27).

Bibliografia

Anon. (1844). *Esposizione delle opere degli Artisti e dei dilettanti nelle Gallerie dell'I. R. Accademia di Belle Arti per l'anno 1844*. 3a ed. Milano: Luigi di Giacomo Pirola.

Anon. (1845). *Esposizione delle opere degli Artisti e dei dilettanti nelle Gallerie dell'I. R. Accademia di Belle Arti per l'anno 1844*. 3a ed. Milano: Luigi di Giacomo Pirola.

Anon. (1847). *Esposizione delle opere degli Artisti e dei dilettanti nelle Gallerie dell'I. R. Accademia di Belle Arti per l'anno 1847*. 2a ed. Milano: Luigi di Giacomo Pirola.

Anon. (1851). *Rapporto Generale della Pubblica Esposizione dei prodotti naturali e industriali della Toscana fatta in Firenze nel Novembre MDCCCL nell'I. e R. Palazzo della Crocetta*. Firenze: Tipografia della Casa di Correzione.

Anon. (1855a). *Esposizione delle opere degli Artisti e dei dilettanti nelle Gallerie dell'I. R. Accademia di Belle Arti per l'anno 1855*. Milano: Luigi di Giacomo Pirola.

Anon. (1855b). «Notizie scientifico artistiche». *Monitore toscano*, 278, 29 novembre, pp. 3-4.

Anon. (1855c). «Notizie scientifico artistiche». *Monitore toscano*, 283, 5 dicembre, p. 3.

Anon. (1856). «Notizie scientifico artistiche». *Monitore toscano*, 191, 19 agosto, pp. 3-4.

Anon. (1873a). «Giurisprudenza pratica civile e commerciale: Udienza del 27 gennaio 1872». *Monitore dei Tribunali: Giornale di legislazione e giurisprudenza civile e penale*, XIV, pp. 459-462.

Anon. (1873b). «Giurisprudenza pratica civile e commerciale: Udienza del 15 aprile gennaio 1873». *Monitore dei Tribunali: Giornale di legislazione e giurisprudenza civile e penale*, XIV, pp. 462-471.

Anon. (1895). «Necrologio». *Illustrazione Italiana*, I, XXII, 14, 7 aprile, p. 251.

Arese Lucini, Franco (1972). «Genealogie patrizie milanesi». In: Zanetti, Dante E., *La demografia del patriziato milanese nei secoli XVII, XVIII, XIX*. Pavia: Università di Pavia, tav. A, p. 78.

Bandini, Pietro (P.B.) (1857a). «Lo studio del professore Villa». *Imparziale*, I, 36, 23 ottobre, pp. 283-284.

Bandini, Pietro (P.B.) (1857b). «Lo studio del professore Villa». *Imparziale*, I, 38, 6 novembre, pp. 300-302.

Bandini, Pietro (P.B.) (1858). «Lo studio del professore Villa». *Imparziale*, I, 46, 2 gennaio, pp. 363-364.

Barolo, Maria Teresa (1996). «Scheda 6». In: Polverari, Michele (a cura di). *Francesco Po-*

desti = Catalogo della mostra (Ancona, 2 giugno-1 settembre). Milano: Electa, pp. 108-112.

Barroero, Liliana (2003). «La centralità di Roma». In: Barroero, Liliana; Mazzocca, Fernando; Pinto, Sandra (a cura di). *Maestà di Roma: Da Napoleone all'Unità d'Italia: Universale ed Eterna: Capitale delle Arti = Catalogo della mostra* (Roma, 7 marzo-29 giugno). Milano: Elec ta, pp. 17-22.

Basaini, Jacopo (1873a). *Causa Villa-Busca. Ricorso in Cassazione*. Milano: Borlotti.

Basaini, Jacopo (1873b). *Causa Villa contro Busca*: *Conclusioni dell'appellante cav. Ignazio Villa patrocinato dall'avvocato Jacopo Basaini*. Milano: Stella.

Bernardini, Luca (2005). *A Firenze con i viaggiatori e i residenti polacchi*. Firenze: Nardini.

Bertoldi, Silvio (1987). *Aosta, gli altri Savoia*. Milano: Rizzoli.

Bucci, Mario; Bencini, Raffaele (1973). *Palazzi di Firenze. Quartiere di S. Maria Novella*, vol. 3. Firenze, Vallecchi.

Busiri Vici, Andrea (1971). *I Poniatowski e Roma*. Firenze: Edam.

Cantù, Ignazio (1847). «Scultura». In: *Album di Belle Arti in Milano ed in altre città di Italia: 1847*. Milano: Carlo Canadelli, XI, pp. 112-113.

Castelnuovo Enrico, Rosci Marco (a cura di) (1980). *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861 = Catalogo della mostra* (Torino, maggio-luglio 1980). 3 voll. Torino: Stamperia Artistica Nazionale.

Cresti, Carlo; Zangheri, Luigi (1978. *Architetti e ingegneri nella Toscana dell'Ottocento*. Firenze: Uniedit S.p.A.

Della Peruta, Franco (2000). «Un profilo della contessa Virginia di Castiglione». In: Corgnati, Martina; Ghibaudi, Cecilia (a cura di). *La contessa di Castiglione e il suo tempo = Catalogo della mostra* (Torino, 31 marzo-2 luglio 2000). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 39-47.

Della Peruta, Franco (2011). *Il giornalismo italiano del Risorgimento: Dal 1847 all'Unità*. Milano: Franco Angeli.

De Luca Savelli, Maddalena (1990). «La scultura». In: *La chiesa e il convento di San Marco a Firenze*, vol. 2, Firenze: Cassa di Risparmio di Firenze, pp. 263-294.

De Luca Savelli, Maddalena (2010). *Repertorio delle sculture in Palazzo Pitti*. Firenze: Giunti Editore.

Fanelli, Giovanni (1987). *Firenze nel periodo della Restaurazione (1814-1859): Allargamenti stradali e nuovi quartieri*. Roma, Kappa.

Ghibaudi, Cecilia (2000). «Scheda I. 17». In: Corgnati, Martina; Ghibaudi, Cecilia (a cura di). *La contessa di Castiglione e il suo tempo = Catalogo della mostra* (Torino, 31 marzo-2 luglio). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, p. 125.

Ghibaudi, Cecilia (2015). «*Il venditore di schiave* di Vincenzo Vela». *MDCCC 1800*, 4, pp. 91-114.

Gli archivi dei governi provvisori (1962). *Gli archivi dei governi provvisori e straordinari: 1859-1861*: *III: Toscana, Umbria, Marche: Inventario*. Vol. 3, Spoleto: Arti Grafiche Panetto & Petrelli.

Grillandi, Massimo (1987). *La contessa di Castiglione*, 6a edizione. Milano: Rusconi.

Klien Favara, Gladys; Favara, Franco (s.d.). *Il nonno di Mario Sironi: Ignazio Villa (1813/1895): Un eclettico del secolo XIX*, dattiloscritto inedito.

Lamporecchi, Ranieri (1824). *Parere per la verità nella causa di pretesa nullità e rescissione di contratto pendente fra S. E. il Sig. Principe Don Cammillo Borghese e S.E. la Sig. Principessa Paolina Borghese nata Bonaparte di lui consorte avanti la Sacra Rota Romana*. Firenze: Stamperia Bonducciana.

Lensi Orlandi, Giulio (1978). *Ferro e architettura a Firenze*. Firenze: Vallecchi.

Mazzocca, Fernando (1994). «Scheda 340». In: *Francesco Hayez: Catalogo ragionato*. Milano: Federico Motta, pp. 333-334.

Mazzocca, Fernando (1998a). «Scheda I. 45». In: Della Casa, Cecilia (a cura di). *Adeodato Malatesta 1806-1891: Modelli d'arte e di devozione = Catalogo della mostra* (Reggio Emilia, 1 aprile-14 giugno). Milano: Skira, pp. 141-143.

Mazzocca, Fernando (1998b). «Scheda I. 46». In: Della Casa, Cecilia (a cura di). *Adeodato Malatesta 1806-1891: Modelli d'arte e di devozione = Catalogo della mostra* (Reggio Emilia, 18 aprile-14 giugno 1998). Milano: Skira, pp. 143-144.

Mazzocca, Fernando (2003). «Il sistema delle arti». Barroero, Liliana; Mazzocca, Fernando; Pinto, Sandra (a cura di). *Maestà di Roma: Da Napoleone all'Unità d'Italia: Universale ed Eterna: Capitale delle Arti = Catalogo della mostra* (Roma, 7 marzo-29 giugno). Milano: Electa, pp. 25-31.

Mellini, Gian Lorenzo (1982). «Francesco Podesti: Roma 1825». *Labyrinthos*, 1, pp. 112-123.

Mellini, Gian Lorenzo (1996). «Podesti e l'Europa». In: Polverari, Michele (a cura di). *Francesco Podesti = Catalogo della mostra* (Ancona, 2 giugno-1 settembre). Milano: Electa, pp. 15-32.

Panzetta, Alfonso (2003). «Ignazio Villa». In: Panzetta, Alfonso (2003). *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento: Da Antonio Canova a Arturo Martini*, vol 2, Torino: Adarte, p. 955.

Paolini, Claudio (1999). «La scena arredata». In: Beverini, Adriana; Spagiari, Pia (a cura di). *Virginia Oldoini: I giorni e il mito della Contessa di Castiglione = Catalogo della mostra* (La Spezia, 1999). La Spezia: Luna Ed., pp. 44-46.

Paolini, Claudio (2010-2015a). «Scheda Palazzo studio Villa». In: Paolini, Claudio (a cura di). *Repertorio delle Architetture Civili di Firenze*. http://www.palazzospinelli.org

Paolini, Claudio (2010-2015b). «Scheda Palazzo Gianfigliazzi Bonaparte». In: Paolini, Claudio (a cura di). *Repertorio delle Architetture Civili di Firenze*. http://www.palazzospinelli.org

Pesci, Ugo (1904). *Firenze Capitale: 1865-1870: Dagli appunti di un ex cronista*. Firenze; Milano: Bemporad.

Podesti, Anna Rita (1996). «Note sulla committenza Busca-Serbelloni: Il palazzo di Milano e la villa di Castellazzo». In: Polverari, Michele (a cura di). *Francesco Podesti = Catalogo della mostra* (Ancona, 2 giugno-1 settembre). Milano: Electa, pp. 73-82.

Podesti, Francesco (1982). «Memorie biografiche». Premessa di Gian Lorenzo Mellini. Trascrizione di Maria Teresa Barolo, *Labyrinthos*, 1/2, pp. 203-253.

Pontiggia, Elena (2015). *Mario Sironi: La grandezza dell'arte, le tragedie della storia*. Milano: Johan & Levi.

Raffaelli, Pietro (1859). «All'illustre artista e scenziato Sig. Ignazio Villa per le faustissime sue nozze colla nobile e egregia signora Cristina Turri: Sonetto». *Imparziale*, II, 3, 8 marzo, p. 300.

Raponi, Nicola (1998). «Gallarati Scotti, Tommaso Anselmo». In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 51. Roma: Istituto Enciclopedia Italiana; Catanzaro: Arti Grafiche Ambramo, pp. 518-519.

Rivi, Luciano (1998). *Lettere all'artista: Testimonianze d'arte nell'Ottocento dall'Epistolario di Adeodato Malatesta*. Modena: Biblioteca civica d'arte Poletti.

Rota, Giuseppe (1938). *Un artista bergamasco dell'Ottocento: Giovanni Maria Benzoni nella storia della scoltura e nell'epistolario famigliare*. Bergamo: Società anonima Editrice Sant'Alessandro.

Sacchetti Sassetti, Angelo (1929). «I fratelli Cantù e il Risorgimento Italiano». *Rassegna storica del Risorgimento*, pp. 153-199.

Sisi, Carlo (2003). «Temi anacreontici». Barroero, Liliana; Mazzocca, Fernando; Pinto, Sandra (a cura di). *Maestà di Roma: Da Napoleone all'Unità d'Italia: Universale ed Eterna: Capitale delle Arti = Catalogo della mostra* (Roma, 7 marzo-29 giugno). Milano: Electa, pp. 223-225.

Spagiari, Pia (1999). «I giorni: un programma per immagini». In: Beverini, Adriana; Spagiari, Pia (a cura di). *Virginia Oldoini: I giorni e il mito della Contessa di Castiglione = Catalogo della mostra*. La Spezia: Luna Ed., pp. 20-28.

Tabarrini, Marco (1863). *Ricordi biografici sul cavaliere avvocato Ranieri Lamporecchi*. Firenze: Le Monnier.

Tellini, Cesare (1854). *Una passeggiata a Castel di Poggio sul monte Fiesolano: Leggenda fantastica del XIII secolo*. Firenze: Tip. Nazionale Italiana.

Tenca, Carlo (1845). «Esposizione di Belle Arti». *Rivista europea*, 2, pp. 282-321.

Torresi, Antonio P. (2000).. «Ignazio Villa». In: *Scultori d'Accademia: Dizionario biografico di maestri, allievi e soci dell'Accademia di Belle Arti a Firenze (1750-1915)*. Ferrara: Liberty House, p. 128.

Trotta, Giampaolo (1988). *Il prato d'Ognissanti a Firenze: Genesi e trasformazione di uno spazio urbano*, Firenze: Alinea.

Ulivi, Chiara (2008). In: Salvadori, Alberto; Sisi, Carlo (a cura di). *Catalogo della Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti: Catalogo generale*, vol. 2, Livorno: Sillabe, p. 1937, n. 7325.

Vicario, Vincenzo (1994). «Ignazio Villa». In: Vicario, Vincenzo (1994). *Gli scultori italiani: Dal Neoclassicismo al Liberty*. Lodi: Il Pomerio, p. 1098.

Villa, Ignazio (1859). «Avviso». *Monitore Toscano*, 159, 29 giugno, p. 4.

Villa, Ignazio (1860). *Opere scientifiche ed artistiche: Composte, disegnate ed illustrate da Ignazio Villa: Socio di varie Accademie: Pubblicate a spese del medesimo: Parte II. - Arte*. 2 voll., Firenze: Stamperia Granducale.

Villa, Ignazio (1861). *Cenni biografici e relazione delle imprese artistico-commerciali di Angiolo Gatti da Pistoia*. Firenze: Coi Tipi di M. Cellini e Co. alla Galileiana.

Villa, Ignazio (1888). *Elenco generale dei documenti, onorificenze e giornali avuti dal Cav. Prof. Ignazio Villa dal 1827 al 1888 sulle arti e scienze*. Roma: Tip. economica dell'impresa di pubblicità.

MDCCC 1800
Vol. 5 – Luglio 2016

[online] ISSN 2280-8841

Le néo-Renaissance en France et la Haute Banque
Habiter et collectionner entre les années 1830 et 1880

Antonio Brucculeri
(École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Val de Seine, France)

Abstract Spanning the years from the July Monarchy to the threshold of the Third Republic, this article focuses on the links between the rediscovery of the concept and figures of the residence of the nobility in the age of the Renaissance (house, palace, villa, castle) and its reflection on the program of houses for bankers in France. The case of bankers in Paris is taken as an example in connection both with the Beaux-Arts culture of the architects who designed the projects and with the new wave of art object collection which developed in the same period in France.

Keywords Architects. Art collecting. Bankers. France. Neo-Renaissance. Residences.

1 Néo-Renaissance(s) et architectures bancaires: considérations préliminaires

Au XIXe siècle, le rapport formel à l'architecture de la Renaissance est sans doute l'une des sources les plus avérées de l'architecture bancaire à l'échelle internationale. Le bilan que propose l'architecte berlinois Paul Kick dans le cadre de la quatrième partie d'un imposant manuel d'architecture paru à Stuttgart au début du XXe siècle (Kick 1902), place l'architecture des banques sous le jour non seulement de la présentation des caractères typologiques et constructifs,[1] mais aussi du répertoire formel des bâtiments. La notion de 'Schmiegsame Renaissanceformen' que l'auteur met en avant saisit la large palette de variations qui se cache derrière une marque stylistique qui vient d'être réélaborée et historicisée depuis le milieu du XIXe siècle. Dominante, la référence aux formes de la Renaissance italienne n'est pourtant pas exclusive (Kick 1902, pp. 149-150).[2] Le dénominateur commun s'articule en réalité à travers une série de variantes nationales, de Berlin à Vienne, de Paris à Londres. Dans cette perspective, le cas français est d'une certaine exemplarité. Bien au-delà des sièges parisiens de la Haute Banque réalisés à la seconde moitié du XIXe tels que le Crédit Lyonnais et le Comptoir d'Escompte – que Kick présente d'après César Daly –, l'architecture des caisses d'épargne atteste de références dont l'ampleur dépasse le caractère tout italien du bâtiment pionnier de Bordeaux illustré par la *Revue générale de l'architecture* en 1852 (Duphot 1852).[3] Les interprétations du style Re-

Les réflexions présentées dans cet article ont leur origine dans ma communication: *Le Néo-Renaissance dans la Haute Banque*, à l'occasion de la journée d'études: *Architectures bancaires: entre le Beau et l'Utile*, sous la direction de Jean-François Belhoste et Isabelle Parizet, EPHE/INHA, 17 novembre 2011. Elles fournissent un aperçu d'une recherche plus large en cours, sur les réceptions françaises de la Renaissance et de son architecture entre les années 1760 et 1880. Je remercie Marie-Laure Crosnier Leconte, qui modérait la session dans laquelle j'intervenais, et Massimiliano Savorra, pour la patiente relecture du texte et pour leurs précieuses remarques.

1 Cf. Kick 1902, cit. in Pace 1999, p. 21.

2 Il suffit de considérer les exemples illustrés par Kick. Des modèles italiens fidèlement repris à Berlin aux exemples viennois, où la reprise de la Renaissance florentine côtoie les références du XVIIe et du début du XVIIIe siècle, le répertoire proposé s'ouvre aussi à des exemples hétérodoxes, tels les élévations flamboyantes de la Reichsbank Hauptstelle de Cologne (Kick 1902, fig. 262, p. 188), et inclut des variantes régionales comme la filiale de l'autrichienne Kreditanstalt à Prague (fig. 301, p. 214) ou le siège de la Sparkassenverein de Danzig (fig. 328, p. 240).

3 Marc Saboya a rapproché la façade de ce bâtiment, modifiée après 1907, de l'architecture du palais Farnèse et du palais de la Chancellerie à Rome (Voir Saboya 1983, p. 29).

naissance évoluent et ce jusqu'aux débuts de la Troisième République, lorsque la reprise d'un langage italianisant – par exemple encore en 1882 dans l'édifice de la caisse d'épargne de Béziers – cohabite avec de nombreuses adaptations locales, comme c'est le cas à Nevers, où le bâtiment prend l'allure d'un hôtel-château français du début du XVIe siècle (voir Leveau-Fernandez 1994, pp. 60-62).[4]

Pour tenter néanmoins de comprendre en profondeur le phénomène, ses articulations et ses origines, il nous paraît plus efficace de déplacer le regard de l'architecture bancaire, qui a déjà fait l'objet d'études et réflexions systématiques,[5] à l'architecture résidentielle des banquiers, terrain moins enquêté, à l'exception de monographies spécifiques sur le mécénat de telle personnalité ou telle famille.[6] Les banquiers sont les acteurs non seulement dans le domaine de l'économie et de la finance, mais aussi dans la fabrique de la ville. Ils sont spécialement intéressés à l'environnement artistique et architectural de la période de la Renaissance, qu'ils considèrent exemplaire pour sa capacité à répondre à la commande d'élites souhaitant imposer leur image et montrer leurs fortunes. Cet intérêt est bien attesté par les résidences urbaines et suburbaines que de nombreux banquiers se font construire dès les années à cheval sur la Restauration et la Monarchie de Juillet. C'est à la croisée entre leur action, leurs attentes, et la réappropriation de la Renaissance architecturale élaborée à plusieurs registres par les architectes qui se forment à l'École des Beaux-Arts au fil de la première moitié du XIXe siècle, qu'on peut saisir au mieux les enjeux d'une reprise non seulement des formes mais aussi des idéaux que les formes portent, à travers le façonnement des espaces de la résidence. Si l'architecture des banques parle le langage de la Renaissance, c'est exactement à travers le prototype du palais/résidence des XVe et XVIe siècles que cela se produit, puisqu'il est perçu comme *la* référence historique du milieu des banquiers. Entre les années 1830 et 1880 plus spécifiquement, les banquiers installés à Paris ou en tout cas liés au milieu financier parisien, expriment un véritable système de valeurs à travers la mise en scène de leur propre résidence. Dans ce cadre, la reprise du modèle italien n'est par ailleurs pas stable, mais elle évolue et s'accompagne assez vite d'une mise en perspective des types et des motifs architecturaux de la Renaissance française.

2 La Renaissance des banquiers, les demeures d'une élite

La réflexion sur le programme de la demeure du banquier et sur son articulation au concept et aux figures de la résidence nobiliaire à l'âge de la Renaissance (hôtel particulier, palais, villa, château) tout au long des années qui vont de la Monarchie de Juillet aux débuts de la Troisième République définit un champ d'enquête à part entière. Dans ce champ on peut, parmi d'autres filières, mesurer la diffusion de la connaissance et du goût de l'art de la Renaissance au XIXe; mais on peut aussi saisir le rôle essentiel des Français dans la redécouverte de la Renaissance architecturale italienne, qu'ils composent ensuite avec les modèles de la Renaissance nationale. La mise en contexte de projets et de réalisations avant, pendant et après la période du Second Empire s'avère révélatrice à ce sujet: le style et les compositions de la Renaissance sont choisis par les banquiers en tant qu'écriture architecturale la plus adaptée à représenter leur statut et leur fortune inscrite dans un réseau international.

On ne peut pas séparer l'histoire de l'architecture bancaire à Paris de la présence croissante, dès le début du XIXe siècle, d'un réseau de banquiers dans la ville. Ce réseau ne se résume pas à la haute finance locale, mais il fait du Paris du Premier Empire déjà, un lieu attractif pour la finance internationale (Bergeron 1990), conviant notamment les Allemands de la région du Rhin, les Suisses de Lausanne et de Genève, les Italiens du Nord de la péninsule et de la Toscane. Dès la première décennie du XIXe siècle, la nouvelle édition (1806) du *Manuel du voyageur à Paris, ou Paris ancien et moderne, contenant la description historique et géographique de cette capitale* publié par Pierre Villiers, inclut une liste alphabétique de 59 banquiers installés en ville, liste annoncée dès le titre de ce petit guide de la capitale (Villiers 1806, pp. 293-296). Des familles originaires d'autres villes françaises ou de l'étranger, depuis les Bartholony jusqu'aux André, affichent déjà leur présence à Paris entre le XVIIIe et le début du XIXe siècle. Elles se signalent dans la

4 Le large répertoire iconographique que Madeleine Leveau-Fernandez a réuni à ce sujet le montre bien.

5 Outre les travaux de Pace et de Leveau-Fernandez, voir Pinchon 1992 ou encore Belfoure 2005.

6 Voir par exemple le travail monumental de Pauline Prevost-Marcilhacy sur les Rothschild: Prevost-Marcilhacy 1995.

mise en valeur du patrimoine renaissant dans les décennies qui suivent et jusqu'aux années 1890.

Entre la fin des années 1820 et la fin de la décennie suivante, le choix architectural des banquiers semble privilégier le vocabulaire de la Renaissance italienne, davantage porteur des valeurs socio-économiques liées au réseau de la haute finance en expansion (Chaminade 1933, pp. 149-280). Entre Paris et la Suisse, nous allons arrêter notre regard sur les cas de l'hôtel Pourtalès-Gorgier à Paris et de la villa Bartholony à Séchéron, près de Genève, couvrant la décennie 1828-38. Il s'agit, de ce point de vue, de deux réalisations tout à fait exemplaires. Dès son achèvement et un mois seulement après son occupation en 1839, l'hôtel Pourtalès (fig. 1) conçu par l'architecte Félix Duban (Middleton 1996) a été salué par Hippolyte Fortoul (Bergdoll 2001, p. 44; 2010) comme un véritable témoin du transfert, en France, des caractères des chefs d'œuvre de la Renaissance italienne: «Depuis que Fra Giocondo vint donner en France les premiers exemples de la renaissance architecturale, le goût n'y a rien produit d'aussi finement senti, d'aussi libre, ni d'aussi vrai. […] C'est un vol fait si heureusement à l'Italie, qu'il semble que ce soit un produit naturel de notre sol: on dirait que quelqu'un des grands architectes de la fin du quinzième siècle, un élève chéri de Bramante, a obtenu la permission de tailler là en une nuit ce charmant bijou, pour qu'à son réveil la grande ville, encombrée de tant de monuments ruineux et exécrables, puisse trouver sous ses yeux un échantillon de l'art véritable» (Fortoul 1839, p. 116). Cette allusion à Bramante n'est pas anodine; la cour peut tout à fait apparaître comme une libre réinterprétation, voire réinvention, des élévations du cloître de Sainte-Marie de la Paix à Rome (fig. 2), depuis l'articulation du double ordre au rez-de-chaussée, celui des arcades et celui sur piédestaux adossés aux piédroits de celles-ci, jusqu'aux colonnes en alternance aux piliers sous le même entablement qui apparaissent à l'étage et qui font également écho au parti de la galerie du cloître romain. Le système est ensuite adapté à l'organisme de l'hôtel et soumis à variations sur les côtés de la cour. Rapprochée de celle du palais Lanfredini à Florence (Middleton 1996, p. 140), la façade rue Tronchet est un exercice beaucoup plus élaboré de composition et de synthèse d'éléments d'architecture palatiale de la Renaissance florentine et romaine. Duban s'entraîne parallèlement au même exercice par la mise en forme de l'élévation du Palais des Études de l'École des Beaux-Arts. De plus, dès le projet scolaire d'un pavillon

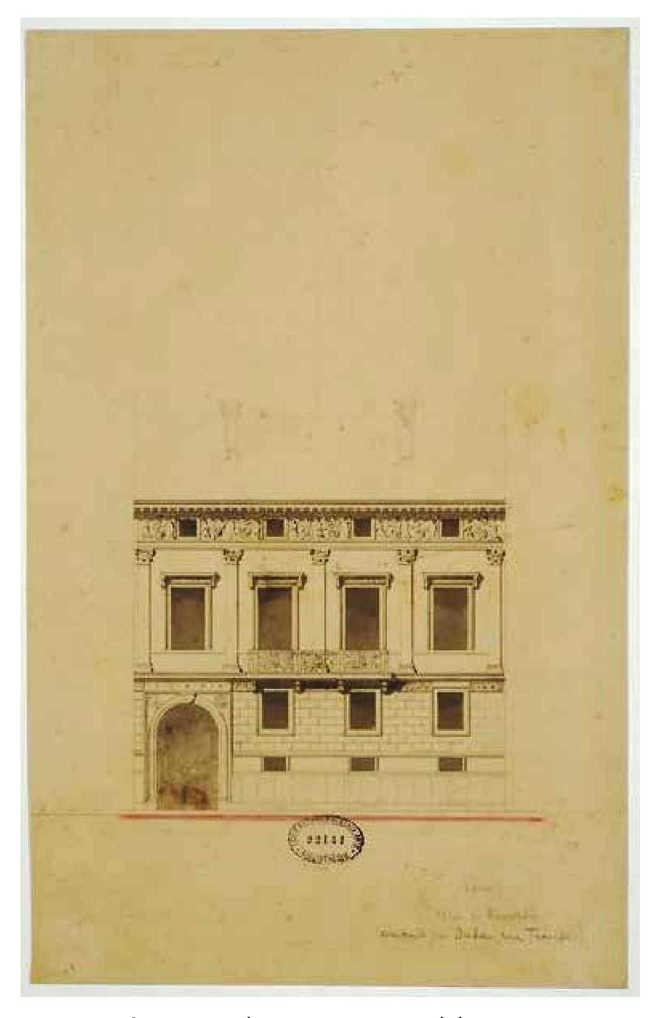


Figura 1. Hôtel Pourtalès, 7 rue Tronchet, élévation, dessin anonyme, Paris, BENSBA, don Lesoufaché, EBA 4109 (PC 22141)

d'habitation rendu en 1822,[7] il a déjà montré son intérêt et sa capacité à manipuler les éléments de l'architecture de la Renaissance italienne. Le choix de l'architecte et la conception de la demeure qui en découle, ne sont pas fortuits. Le comte James Alexandre de Pourtalès (1776-1855) est représentatif de ces riches étrangers, suisses en l'occurrence, venus s'établir à Paris à l'aube du XIXe siècle. Le quartier visé dès le début par Pourtalès, celui de la Madeleine, est l'un des plus prisés par la haute finance entre les années 1820 et 1840 (Centorame 2005). Robin Middleton a à juste titre remarqué comment, en décrivant quelques années plus tard les salons de la haute société parisienne sous Louis-Philippe, Édouard Ferdinand de la Bonninière, vicomte

7 Cf. Paris, BENSBA, Esq 122. Voir Jacques 1996, p. 29.



Figura 2. Vue de la cour intérieure de l'hôtel Pourtalès. Paris. © http://www.wikimedia.fr

de Beaumont-Vassy, évoquât la Chaussée d'Antin comme le lieu parisien dans lequel «chaque hiver on voyait un grand nombre de bals et de fêtes où les banquiers et les agents de change faisaient assaut de somptuosité» (Beaumont-Vassy 1866, pp. 327-328; Middleton 1996, p. 138). Plonger sa demeure dans un monde de références liées aux résidences des banquiers toscans, même ceux qui connaîtront leur plus grande fortune à Rome aux temps des papes Jules II et Léon X – l'entablement de la façade de l'hôtel Pourtalès paraît faire allusion à la frise de la Farnesina Chigi par Baldassarre Peruzzi – faisait partie d'un programme d'autoreprésentation qui mettait la Renaissance italienne au cœur d'un système de valeurs partagées.

Il suffit de parcourir la biographie d'un autre banquier d'origine suisse installé à Paris, Jean François Bartholony (1796-1881), protagoniste des affaires de la finance et de l'industrie françaises entre la Monarchie de Juillet et le Seconde Empire, pour apprécier jusqu'à quel point la référence à la Renaissance italienne devienne une voie de légitimation socio-culturelle. Dans ce cas-là, il est même question d'une lignée familiale remontant jusqu'aux débuts de la période moderne. La famille de banquiers Bartoloni avait ses origines dans le milieu de la noblesse et de la finance florentines du XIVe siècle. Émigrée d'abord à Lyon en 1570, ensuite à Genève en 1592, elle s'était finalement installée à Paris au XVIIIe siècle, dans un hôtel particulier situé dans la rue de Larochefoucauld (Stoskopf 2002, p. 81). Au vu de cette généalogie familiale, les options architecturales de Jean François Bartholony – dont la vie privée et professionnelle se déroule entre sa ville de naissance, Genève, et la ville de ses activités, Paris – sont bien significatives.

Bartholony intègre très tôt, avec son frère, le réseau financier et économique de la capitale française. Il deviendra très vite le président de la première grande ligne de chemin de fer, reliant Paris à Orléans (1839-1879) et, plus tard, celui de la Caisse d'épargne de Paris (1868-1878) (Bartholoni 1979; Stoskopf 2002, p. 84). Dans ce contexte son attention au langage de la Renaissance n'est pas innocente: non seulement il lui permet de souligner ses racines, mais il devient synonyme d'un code approprié à l'expression de fortunes familiales renaissantes. Cette référence à la Renaissance impose néanmoins sa marque loin de Paris. Elle s'inscrit dans le paysage urbain et suburbain de la ville d'origine du banquier.

La villa que Bartholony se fait construire avec son frère Constant sur les bords du lac Léman, à Séchéron (1828-32), par l'architecte Félix Emmanuel Callet (Fatio 1918), exprime beaucoup plus du simple recours à un style. Le but est d'alimenter une vision de la vie du gentilhomme champêtre. Tout en intégrant la culture de l'Antiquité par la profusion d'éléments décoratifs tirés des intérieurs des maisons pompéïennes dont Callet avait visité et étudié les vestiges, cette vision s'ouvre surtout à la réinterprétation de la manière de vivre à l'ancienne portée par les architectes de la Renaissance italienne dans la construction de demeures de campagne. Dans cette perspective, la commande de Bartholony à Callet se situe au-delà d'une référence univoque.[8] Le projet de cette villa (Callet 1828) atteste d'une reprise éclectique et idéalisée de la Renaissance

8 Voir les références précises évoquées lors des premières recherches sur la villa Bartholoni, telles que la Villa Regina bâtie sur les collines turinoises sur le projet d'Ascanio Vitozzi au début du XVIIe siècle cf. El-Wakil 1986, 1988. Il faut considérer que le recueil sur l'architecture du Piémont et de la Lombardie que Callet publie avec son collègue Jean-Baptiste Lesueur est le seul vestige d'un projet plus ambitieux concernant la péninsule italienne (cf. Brucculeri 2014).

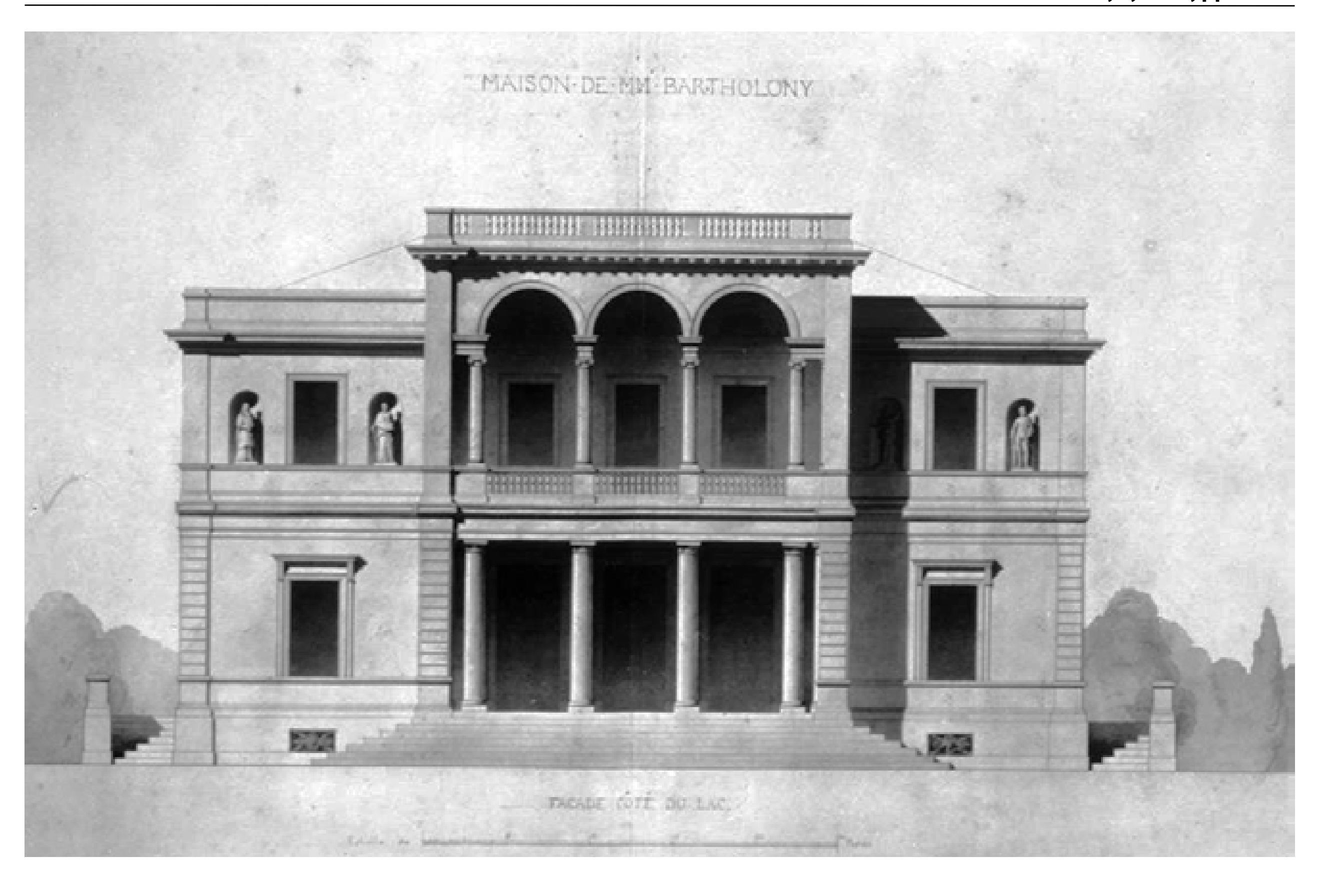


Figura 3. Félix Emmanuel Callet architecte, élévation de la villa Bartholony. 1828-1832. Séchéron, Genève.
© Archives de l'Université de Genève, Fonds Leila El-Wakil

italienne, où les réminiscences de l'univers des villas palladiennes – plan à la fois articulé et ramassé, avant-corps de façade, portique de rez-de-chaussée à colonnes et entablement – se mêlent à l'allusion au contexte de la Renaissance toscane et romaine, comme le montrent les arcades sur colonnes ou les chaînages d'angle du bâtiment (fig. 3). Callet avait d'ailleurs sillonné à la fois le Nord et le Centre de la péninsule à l'occasion de ses séjours en Italie entre 1819 et 1827.

Vingt-trois ans plus tard, Bartholony privilégiera à nouveau cette inspiration éclectique puisant dans les formes de l'architecture de la Renaissance italienne, cette fois-ci en milieu urbain, en tant que mécène du siège du Conservatoire de musique de Genève. Le projet est confié en 1855 à un autre ancien élève de l'École des Beaux-Arts, Jean-Baptiste Lesueur, avec qui Callet avait remporté le Grand Prix d'Architecture *ex aequo* en 1819, et partagé l'expérience du séjour à l'Académie de France à Rome (El-Wakil 1986; Gazzola 2011). La reprise, dans la façade courte (fig. 4), du parti de la loggia centrale, maintenant emphatisé par un ordre de colonnes adossées superposées qui souligne le lien entre le portique à arcades du rez-de-chaussée et les arcades de la loggia (Gazzola 2011, p. 13); mais aussi la corniche *marcapiano* qui sépare les deux étages du bâtiment ainsi que le jeu de niches abritant des sculptures: ce sont autant d'éléments qui suggèrent le dialogue entre cet édifice et la villa à Séchéron, rapprochés par les mêmes modèles typologiques et formels du palais/villa de la Renaissance en Italie. Encore une fois, une pratique savante de la composition d'éléments provenant du répertoire italien des XVe et XVIe siècles a été mise en œuvre par l'architecte,[9] en accord avec l'attention plus large que Bartholony porte à cette période de l'histoire à laquelle il s'identifie.

Tandis qu'au seuil de la Monarchie de Juillet, ces exemples célèbrent les racines italiennes de la Renaissance, les années du Second Empire marquent, chez les banquiers-commanditaires, un important gain d'intérêt pour la Renaissance

9 Il semblerait réductif de limiter la référence au parti de la porte Savonarola à Padoue et à la reprise du palais Legnani à Bologne (cf. Gazzola 2011, p. 117, 163).



Figura 4. J.-C. Curtet, Vue extérieure du Conservatoire de Musique de Genève. début du XX[e] siècle. © http://www.notrehistoire.ch

nationale. Dans le domaine des demeures urbaines à Paris, des essais pionniers avaient été conduits, tels que les maisons «de François I[er]» (1823) par François Mazois et rue Vaneau (1835) par Pierre Charles Dusillion (Specklin 2012, Parizet 2016). Mais c'est sous le Second Empire, que la Renaissance française devient un modèle. L'instrumentalisation politique a sans doute son influence. Mais cette reprise est aussi à mettre en relation avec la plus fine lecture historique du patrimoine français, non seulement du Moyen Âge mais aussi de la Renaissance, entamée entre les années 1850 et 1870. L'impact de publications telles que *Les châteaux de France des XVe et XVIe siècles* par Victor Petit (s.d., vers 1860 ?) et encore, *La Renaissance monumentale en France* d'Adolphe Berty (1864) et *Palais, châteaux, hôtels et maisons de France du XVème au XVIIIème siècle* de Claude Sauvageot (1867), est à souligner, comme l'atteste même la diffusion assez rapide de ces publications à l'étranger en tant que nouveaux outils de connaissance.[10] Un vocabulaire qui va du métissage des références italiennes et françaises à la reprise totale du modèle du château de la Renaissance, à la limite combinée aux éléments stylistiques de l'époque de Louis XIV, commence alors à marquer l'architecture des grandes demeures jusque dans les rangs de la Haute Banque internationale. La commande de la dynastie familiale des Rothschild est à ce propos exemplaire. Pour les Rothschild la reprise du langage de la Renaissance italienne dans l'habillage de leurs résidences, d'abord en milieu urbain, avait été très tôt le moyen d'imposer l'image publique du banquier par des formes «universelles» capables de symboliser son statut par-delà l'Histoire: on prendra pour exemple le palais aménagé par Friedrich Rumpf en 1829 pour Amschel Mayer de Rothschild dans la Bockenheimerstraße à Francfort (Prevost-Marcilhacy 1995, pp. 48-49). Mais un quart de siècle plus tard, l'émergence de la composition éclectique des styles range la Renaissance italienne à l'intérieur d'une large palette de références: la coloration des citations de l'architecture de la Renaissance varie donc selon les contextes et propose des contaminations stylistiques dans lesquelles la référence française occupe une place de choix. L'exemple des grandes résidences de campagne réalisées entre les années 1850 et 1880, illustre ce glissement de la référence purement italienne à la synthèse d'éléments franco-italiens. Il montre aussi l'ampleur de ce glissement, depuis la France du Second Empire jusqu'à la scène internationale du dernier quart du siècle. Il s'agit tout d'abord de l'ambitieuse entreprise architecturale du château, véritable villa-palais, de Ferrières-en-Brie (fig. 5) pour le banquier James de Rothschild, réalisé entre 1853 et 1859 (Prevost-Marcilhacy 1993). La Renaissance italienne y cohabite avec les traces évidentes de la reprise d'un lexique français de même qu'avec les vestiges du parti anglais que Joseph Paxton, le concepteur auquel fait appel d'abord James de Rothschild, avait utilisé à Mentmore pour la commande d'un autre membre de la famille: Mayer Amschel.

Pauline Prevost-Marcilhacy a signalé l'intervention de l'architecte Antoine-Julien Hénard entre la phase initiale et celle finale du processus de conception, à l'origine de cette confrontation aux références françaises qui s'impose dans le projet final de Paxton (Prevost-Marcilhacy 1995, pp. 96-98). Le fait que les relevés d'une icône parisienne des demeures historiques, l'hôtel Carnavalet, dont Hénard est chargé en 1842 directement par le ministre de l'Intérieur,[11] soient

10 Les publications de Berty et de Sauvageot apparaissent dans la liste de références diffusée pour l'année 1882-83 pour la préparation des épreuves des *examinations* auprès du RIBA à Londres (cf. Wheeler 2014, p. 63) et on les retrouve, dès les années 1870, parmi les ouvrages acquis par la bibliothèque de l'Architectural Association, toujours à Londres. Nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage en préparation: *The Ecole des Beaux-Arts and the training of British architects in London 1860-1940.*

11 En 1842 Antoine-Julien Hénard est nommé auditeur auprès du Conseil des Bâtiments civils et inspecteur des travaux d'État. cf. Wallon 1888, notamment p. 349. Faisant l'objet d'une simple notice historique à la fin des années 1830



Figura 5. Château de Ferrières-en-Brie, façade postérieure. © http://www.skyscrapercity.com.

aussitôt présentés au Salon de 1846, atteste de la diffusion, dans ces années, d'un goût et d'un intérêt pour les spécimens de la Renaissance nationale qui ne sont sans doute pas étrangers au recours à Hénard par Rothschild. Il témoigne aussi de l'extension de la gamme de significations attribuées à l'architecture de la Renaissance au milieu du XIXe siècle, même dans le réseau transnational de la Haute Banque, à l'heure où la France s'affiche comme un pays leader dans le domaine des arts et de l'industrie à travers l'organisation de l'exposition universelle de 1855.[12] L'architecture française dite «classique» intégrera aussitôt le répertoire éclectique des références: sa marque s'exprime, sur la base des modèles de Versailles et Claigny, par la réinterprétation qu'opère Armand Berthelin dans la résidence de James de Rothschild à Boulogne-sur-Seine (Prevost-Marcilhacy 1995, pp. 98-100). C'est néanmoins le modèle du château renaissant qui obtient le plus grand succès à travers la création de demeures aristocratiques, par des restaurations massives ainsi que par des projets ex-nihilo.[13] Ce succès va jusqu'à l'exportation du modèle hors des frontières nationales: réalisé dans le Buckhinghamshire par Gabriel Hippolyte Destailleur pour Ferdinand de Rothschild, Waddesdon Manor en est un exemple phare. Depuis l'allusion aux tourelles de Chambord jusqu'à la reprise de l'escalier de Blois, on y décline les types et les formes des châteaux de la vallée de la Loire (Prevost-Marcilhacy 1995, pp. 184-192, 343-348). Dès les années 1880, ceux-ci deviennent de véritables parangons, spécialement chez les banquiers, à la campagne mais aussi en milieu urbain. Le modèle du château semble en fait être importé jusqu'en pleine ville: le prototype blésois constitue la référence qu'un autre banquier issu de province, Émile Gaillard (1821-1902), exploitera jusqu'au détail décoratif, dans la mise en forme, à partir de 1878, de sa résidence parisienne dans la plaine Monceau, sur le projet de l'architecte Jules Février (Gastaldo 2015). Ce projet prendra en modèle l'aile Louis XII (fig. 6) comme un clin d'œil aux débuts de cette monarchie qui régnera sur l'ensemble du pays pendant trois siècles. Ce que la presse traite tout de suite de «château renaissance de la place Malesherbes»[14] n'est pourtant pas censé reproduire banalement le type du château. «Faut-il donner le nom d'hôtel, de château ou de palais, à la splendide construction que vient d'élever […] M. J. Février, pour M. Gaillard, banquier à Grenoble?» interroge Cl. Périer dans les pages de *La Semaine des Constructeurs* (Périer 1882, p. 6). «C'est une sorte de grand hôtel ou plutôt de palais, dans le goût du XVe siècle, et dont les formes de détail, et même la silhouette de certains corps de bâtiment, semblent avoir été empruntés au château de Blois» mais aussi à d'«autres constructions de ce temps» réplique Émile Rivoalen dans la *Revue générale de l'architecture* (Rivoalen 1882, col. 120). «Disons hôtel – finira par trancher Périer –, puisque c'est la demeure d'un particulier dans une grande ville» (Périer 1882, p. 6). La «ressemblance de famille avec le château de Blois», bien que reconnue, n'implique pas l'idée de copie: «son propriétaire et son architecte n'ont jamais songé à reproduire l'œuvre de ces génies anonymes […] qui élevèrent, sous Louis XII et François Ier, la merveille du seizième siècle» (Périer 1882). Certes, «ses délicates sculptures, ses tourelles, son heureux mélange de briques et de pierres» (Périer 1882) visent un modèle. Rivoalen identifie

(Verdot 1838), l'hôtel Carnavalet sera même racheté trente ans plus tard, en 1866, par la Ville de Paris pour en faire le musée de la capitale. Devenu désormais une référence incontournable, cet édifice sera restauré par un autre architecte féru de la Renaissance locale, Victor Parmentier, auteur de relevés du château de Madrid (Chatenet-Meunier-Prévet 2012).

12 Le lien entre le porche qui précède le corps saillant de la façade nord du projet final, et le porche de la façade du palais de l'Industrie de Jean-Marie Victor Viel pour l'exposition de 1855 a été souligné (Prevost-Marcilhacy 1995, p. 98).

13 Voir, par exemple, Métais 2009 et Derrot 2015.

14 Aujourd'hui place du Général Catroux. Cf. «Bloc-Notes parisien. Bal au château Gaillard», *Le Gaulois*, XIX, 3ème série, n. 1003, 11 avril 1885, p. 1.

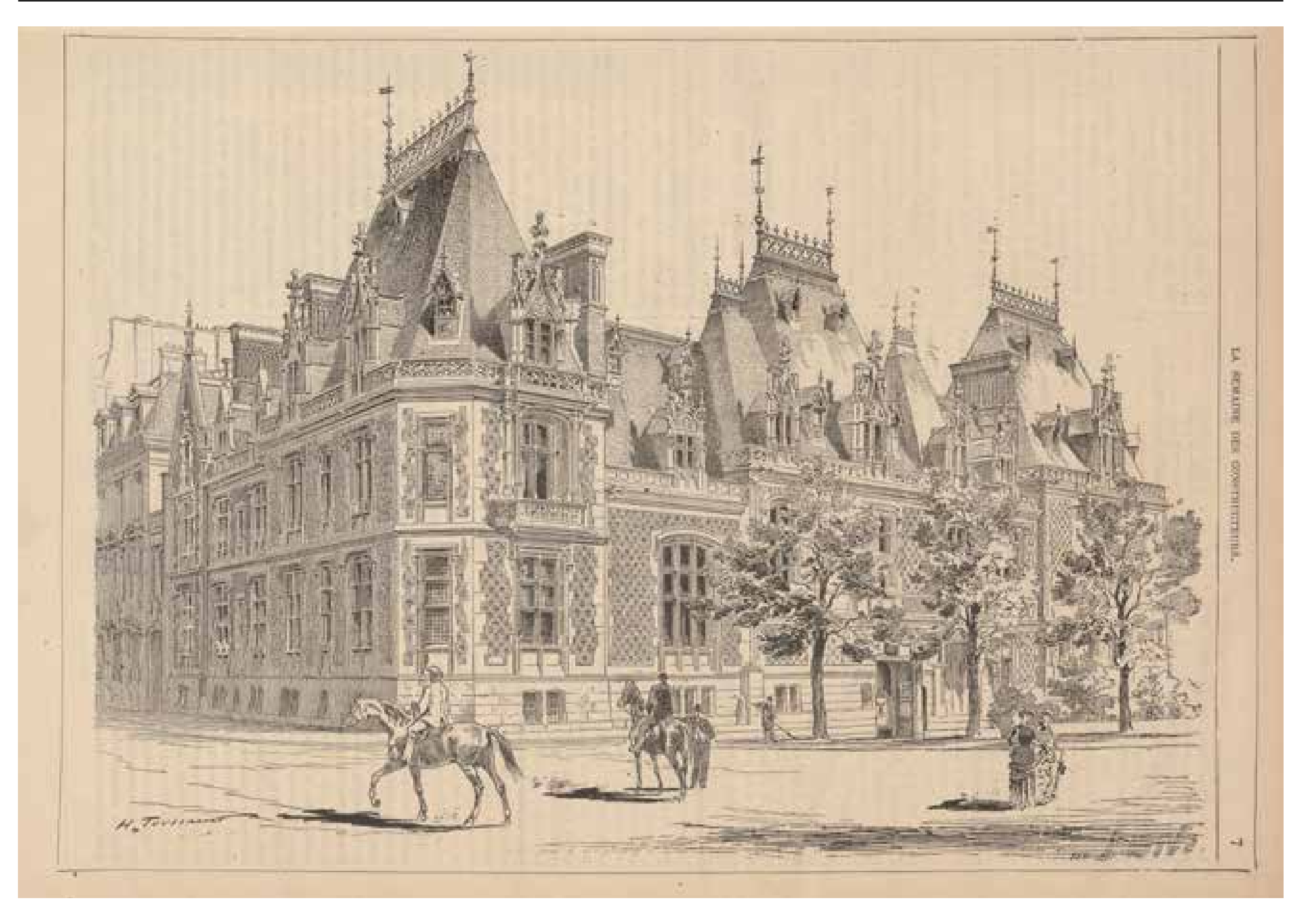


Figura 6. Jules Février architecte, Hôtel Gaillard. 1878-1882. *La Semaine des Constructeurs*, VII, 1er juillet 1882, p. 7. © BnF

une série d'éléments – «pavillons d'angles, corps de logis, fenêtres à meneaux, lucarnes, combles aigus, faîtières» – qui situent sans équivoque la nouvelle demeure de Gaillard dans la lignée de la résidence blésoise des Orléans-Valois. Mais la presse architecturale défend plutôt l'approche éclectique de l'architecte et met en valeur le concept d'«une *inspiration* [nous soulignons] aussi directe que possible de ce magnifique modèle de notre art national» (Périer 1882, p. 6). Choisir «ce magnifique modèle», totalement éloigné du répertoire de la Renaissance italienne, a ses raisons et connotations. Cela semble répondre à la volonté de revivifier la mémoire historique plus qu'au souci de la rigueur philologique. Autrement dit, c'est l'image de l'histoire (et du bâtiment qui l'incarne) mise au point au fil des dernières décennies, qui l'emporte.

Le château de Blois constitue à la fin des années 1870 une référence incontournable. Depuis la moitié des années 1840 et le début des travaux de restauration entamés sous la direction de Duban (Bellenger et Forest 1996), la perception de son intérêt ne cesse de grandir. En 1868, un écrivain tel que Jules Verne considérait à propos de Blois que «les monuments historiques ne manquent pas à cette ville dont le passé a si souvent marqué dans les annales de la France» et il plaçait «en première ligne» son château avec son enveloppe et ses espaces: «Commencé sous Louis XII, au XVe siècle, et terminé par Mansart, au XVIIe siècle […] il n'est pas un voyageur qui n'ait admiré sa façade où se mélangent si artistement la brique et la pierre, sa salle des États divisée en deux parties par une rangée de colonnes qui supportent sur des arcades ogivales toute sa toiture, l'escalier renfermé dans la charmante tourelle octogonale de la cour, la longue pièce où fut assassiné le duc de Guise, les appartements d'Henri III et de Catherine de Médicis, la chapelle Saint-Calais, les ténébreuses oubliettes, et ces finesses de détail dans la décoration, ces splendides sculptures qui font de ce monument l'un des plus précieux de la France» (Verne 1868, rééd. 1870, p. 334; Guignard 1999, pp. 96-97). Il s'agit d'une appréciation à laquelle font écho des lectures historiques de plus en plus rigoureuses après l'ouvrage pionnier de Louis de La Saus-

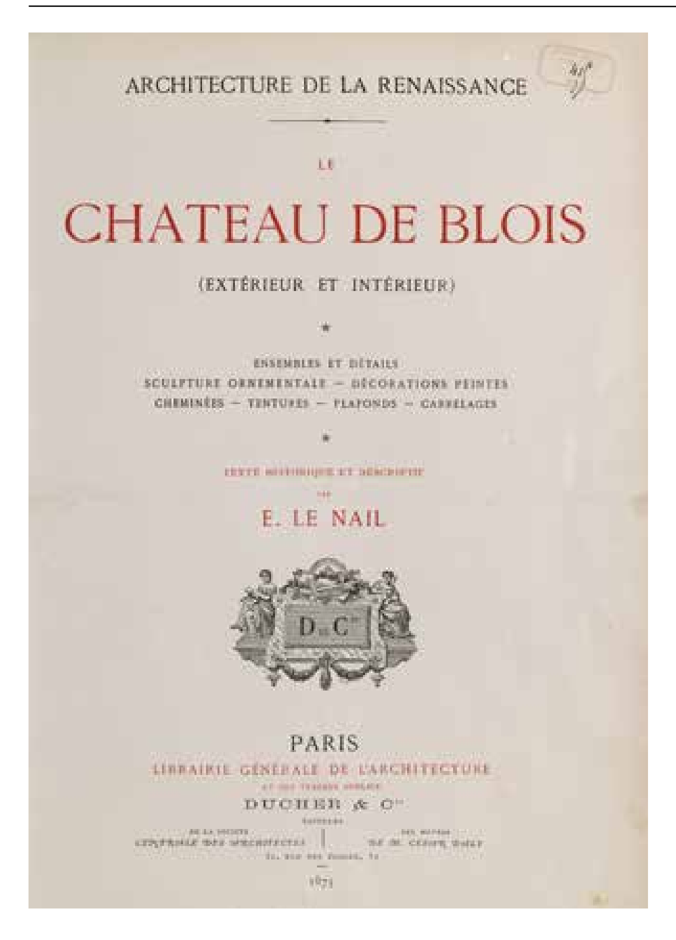


Figura 7. Page de garde de l'ouvrage d'Ernest Le Nail: *Architecture de la Renaissance. Le Château de Blois (extérieur et intérieur): ensembles et détails…*, Paris: Librairie générale de l'architecture et des travaux publics, Ducher & Cie, 1875. © BnF

saye, maintes fois réédité depuis 1840 (La Saussaye 1840). Dans la monographie qu'il consacre au château de Blois en 1875 (fig. 7), Ernest Le Nail présente la Salle des États, presque en guise de synecdoque, dans les termes de «monument *Franc* par excellence, monument dont l'origine se confond avec les origines de la nation, [en sachant que] les monuments de ce genre sont assez rares aujourd'hui pour attirer notre attention».[15] Les sociétés érudites locales apportent parallèlement leur contribution: en 1883, alors que l'hôtel Gaillard vient d'être achevé, Fernand Bournon se consacre à l'étude de l'«ancien château de Blois, le donjon et les oubliettes» (Bournon 1883). Plus tard encore, en 1893, Léon Palustre, qui depuis la seconde moitié des années 1870 s'était lancé dans un recensement inachevé de l'architecture de *La Renaissance en France* (Palustre 1879-1885), fait du château de Blois, avec ceux d'Amboise, de Chambord et de Chenonceau, l'objet de ses études historiques dans *La France artistique et monumentale* que dirige Henry Havard (Brucculeri 2013, § 9).

En même temps, le monument est intégré dans la culture architecturale de l'époque, et l'on est conscient des transformations que le XIXe siècle lui a imposées à jamais. En visite aux châteaux de la Loire en 1877, l'écrivain anglo-américain Henry James non seulement subit le charme indéniable de ce bâtiment qui «de toutes les anciennes résidences royales que renferme cette région de France, [est] l'une des plus belles et des plus parfaites». Mais il remarque aussi à quel point les interventions récentes ont figé l'image du château.[16] Il est surtout question de cette aile Louis XII que reprendra en modèle l'hôtel Gaillard et qui «a été lourdement restaurée» bien que «sans doute était-ce une réaction inévitable aux outrages, non moins lourds, dont cet infortuné bâtiment a longtemps été accablé».[17] Les contributions des historiens restent finalement elles-mêmes suspendues entre l'enquête archéologique et la présentation d'un bâtiment revenu à son ancienne splendeur grâce à des interventions qui en ont fait une nouvelle création: «Nous publions aujourd'hui le château de Blois tel que l'a fait M. Duban» écrit Le Nail à la fin de l'historique qui ouvre son ouvrage de 1875 (Le Nail 1875, p. 4). Or, non seulement cet ouvrage faisait partie de la documentation réunie par Février en vue de la conception de l'hôtel Gaillard (Gastaldo 2015, note 418, p. 70), mais sans doute Gaillard lui-même avait fourni ce recueil à l'architecte chargé du projet de son hôtel. Gaillard est en fait en relations avérées – ce qu'atteste même la presse (*Le Gaulois* 1885, p. 2) – avec Jules Édouard Potier de la Morandière, architecte-inspecteur des travaux de restauration et ensuite architecte du

15 Le Nail 1875, p. 9. «Il ne reste plus de grand'salles qu'à Angers, XIe siècle, Sens, XIIIe, Poitiers, XIIIe et XVe, Narbonne, XIVe», précise l'auteur dans une note en bas de page, en faisant le lien entre l'essor de la Renaissance et la période du Moyen Âge dans l'architecture française.

16 «The work of restoration has been as ingenious as it is profuse, but it rather chills the imagination» (James 1877, pp. 27-28).

17 «The Château de Blois is one of the most beautiful and elaborate of all the old royal residences of this part of France […] The wing of Louis XII. The restoration here has been lavish; but it was perhaps but an inevitable reaction against the injuries; still more lavish, by which the unfortunate building had long been overwhelmed» (James 1877, pp. 27-28, trad. et cit. in Guignard 1999, pp. 223-224).

château de Blois (Rose 1996). La Morandière joua un rôle dans la réalisation de l'hôtel de la place Malesherbes, non seulement parce qu'il autorisa la réalisation des moulages de sculptures du château blésois utilisées pour la fabrication de nombre d'éléments sculptés des façades de l'hôtel Gaillard,[18] mais aussi parce que lui-même rechercha en Bourgogne d'autres éléments d'ornementation originaux à intégrer dans l'appareil décoratif de l'édifice (*Le Gaulois* 1885, p. 2). Gaillard pouvait avoir même visité, ou en tout cas connu, grâce à La Morandière, le catalogue de l'exposition rétrospective des Beaux-Arts de 1875 au château de Blois, dont ce dernier avait présidé, avec le maire de la ville, le comité d'organisation (*Ville de Blois* 1875). Gaillard aurait pu davantage apprécier la présentation, dans le cadre de cette exposition, de quelques spécimens d'objets d'art, voire de mobilier du XVIe siècle, remontant à l'époque de François Ier et d'Henri II.[19] La mise en scène de meubles et d'objets d'art que Gaillard orchestrera dans sa nouvelle demeure parisienne semble bien venir en écho à cette présentation, documentée même par un reportage photographique de Médéric Mieusement (*Album* 1875). Aussi La Morandière a sans doute assuré le lien entre l'équipe qui réalise l'hôtel Gaillard et quelques-uns des acteurs du chantier de restauration du château, dont les compétences et la modernité des technologies adoptées s'imposaient bien au-delà. C'est le cas de Jules Paul Lœbnitz, dont le nom revient à plusieurs reprises dans la correspondance entre Duban et La Morandière de mars 1864 à juin 1870 (Boudon 2009, p. 383). Lœbnitz avait repris en 1857 la manufacture de faïence fondée en 1833 à Paris par son grand-père, Jean Baptiste Pichenot. Cette manufacture se distinguera pour son expertise dans la restauration et la fabrication de carreaux peints à dessins historiques[20] alors que, depuis 1840 déjà, elle s'était signalée pour le dépôt du brevet d'un procédé de fabrication de «faïence ingerçable» (Nègre 2006, p. 124). Collaborant dans les années 1860 avec Duban à Blois, Lœbnitz y réalise, sur les dessins de Viollet-le-Duc, des carreaux pour les sols et les cheminées du château, jusque dans la Salle des États. Au moment de l'ouverture du chantier de l'hôtel Gaillard, la participation à l'exposition universelle de 1878 à Paris couronne la position singulière de ce fabricant de faïences dans le panorama national et international, en tant qu'interprète original du rapport entre historicisme et innovation.[21] Il est donc significatif de retrouver Lœbnitz parmi les collaborateurs de Février sur le chantier de l'hôtel Gaillard, où il fut l'artisan du revêtement en faïence de l'escalier d'honneur (Gastaldo 2015, p. 69). L'orientation archéologique par laquelle l'architecte répond aux attentes du commanditaire et qui affecte l'image extérieure de sa demeure, ne l'empêche pas de mettre en avant, dans la définition des espaces de vie, «le confort des installations modernes» et tous les équipements nécessaires «au point de vu de l'hygiène et de la salubrité»: «en un mot – pouvait-on lire dans la presse spécialisée –, rien de ce qui peut concourir au luxe ou au bien-être n'a été omis».[22] Restauration d'un monument de la Renaissance nationale et actualisation de ses qualités architecturales et décoratives, ainsi que distributives et constructives, se rejoignent jusqu'au détail dans le ressenti et dans la vision du banquier-commanditaire.

18 La Morandière rapporte avoir fourni lui-même cette autorisation dans une lettre, datée du 20 février 1879, qu'il adresse aux membres de la Commission des Monuments historiques (Archives Nationales, Pierrefitte, F/21/7832, cit. in Rose 1996, p. 93).

19 Par exemple un «grand lit à colonnes cannelées, de l'époque de Henri II, provenant du château d'Anet» ou encore, une «crédence ornée de riches sculptures [...] [qui] a servi de coffre de mariage au roi François Ier». Cf. Patay 1876, p. 7 et 9. Il s'agit des n°s 792 et 2354 du catalogue.

20 Voir la lettre de Félix Duban à La Morandière du 18 mai 1868 dans laquelle il est question d'un véritable «musée» de carreaux réuni par Lœbnitz ou encore celle dans laquelle, deux ans plus tôt (26 mars 1866), il fait allusion à la production de quatre-cent carreaux dans lesquels Lœbnitz s'efforce, par plusieurs essais, de reproduire de dessins d'hermines. Cf. Boudon 2009, p. 261 et 307, lettres n°s 322 et 391.

21 C'est dans ce cadre que Lœbnitz réalisera, sur les dessins de l'architecte Paul Sédille, la porte monumentale du pavillon des Beaux-Arts et il obtiendra la médaille d'or. Cf. *Exposition universelle internationale de 1878 à Paris. Catalogue officiel. Liste des récompenses*, Paris, Imprimerie nationale, 1878, p. 103. Lœbnitz sera par ailleurs le rapporteur du jury pour la classe 20 du groupe III, consacrée à la céramique lors de l'exposition universelle de 1889. Cf. *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Rapports du jury international. Groupe III. Mobilier et accessoires. Classes 17 à 29*, Paris, Imprimerie nationale, 1891, pp. 189-321. Voir aussi Sédille 1885.

22 Il est question des calorifères du système Nessi adoptés pour le chauffage des pièces, des canalisations d'eau avec raccords à des postes d'incendie ou, encore, de l'éclairage avec alimentation à gaz pouvant compter sur «cinq cents becs, au besoin». Cf. *La Semaine des Constructeurs*, VII, n° 1, 1er juillet 1882, pp. 6-8.

3 Habiter la Renaissance: la culture Beaux-Arts des architectes des banquiers

Que le programme de la demeure du banquier s'impose dans la culture des élèves et anciens élèves de l'École des Beaux-Arts comme l'un des vecteurs de la réflexion sur les modèles architecturaux de la Renaissance, pourrait ne pas paraître évident. On objectera que depuis la fin du XVIIIe siècle, c'est plutôt le siège d'une banque nationale qui revient en tant que sujet de concours dans la section d'architecture de cet établissement. Ce dernier est un sujet présent dès les années de la Révolution, comme l'atteste le projet primé d'Antoine Bergognon pour un concours d'émulation se déroulant en 1790 (Pérouse de Montclos 1984, p. 215). Il est toujours exploité au lendemain de la proclamation de la Troisième République, lorsqu'en 1875 un autre concours d'émulation porte, cette fois-ci, sur le siège de la Banque de France.[23] Il sera encore d'actualité en 1899, lorsqu'il s'imposera aussi comme sujet de l'exercice le plus éloigné de la réalité de la commande, le concours du Grand Prix de Rome, remporté par Tony Garnier.[24]

Dès les années 1830 c'est pourtant par des architectes inspirés par leur formation Beaux-Arts que des banquiers se font construire leurs riches demeures à Paris, que ce soit Félix Duban pour le suisse James Alexandre Pourtalès ou Achille Jacques Fédel pour le britannique William Williams Hope (Crosnier Leconte 2016). Et c'est dans ce contexte que les modèles architecturaux de la Renaissance sont mis en avant. Que ce soit le palais ou la villa, dès la fin du XVIIIe siècle la résidence devient le principal véhicule du processus de diffusion et de consommation du langage de la Renaissance italienne. Les recueils que Percier et Fontaine publient entre 1798 et 1809, d'abord autour des 'maisons et palais', ensuite des 'villas' de 'Rome moderne' (Percier et Fontaine 1798, 1809), ouvrent la voie à une relecture en termes de mise en perspective historique mais aussi de production de références (Garric 2011). Ce type de relecture connaîtra plusieurs rebondissements à partir de son application au terrain de l'architecture toscane et florentine par Grandjean de Montigny et Famin: avant les *autres édifices*, les *palais* et les *maisons* demeurent la cible de leur recueil paru entre 1806 et 1815 (Grandjean de Montigny et Famin 1806-1815; Brucculeri 2014; Garric 2004). L'imposante mise à jour et l'approfondissement du travail de ses maîtres, Percier et Fontaine, qu'à partir de 1840 Paul Marie Letarouilly consacrera aux *Édifices de Rome moderne* (Letarouilly 1840-1857), représente l'aboutissement de ce mouvement d'étude et de modélisation du patrimoine italien renaissant (Morozzo Della Rocca 1981; Di Luggo 1995). Donnant toujours priorité à l'architecture palatiale, ce recueil va même fournir le modèle idéal pour l'architecture bancaire à la seconde moitié du XIXe siècle, comme Sergio Pace l'a remarqué en rapprochant les descriptions du *Discours préliminaire* dans l'ouvrage de Letarouilly au bâtiment de la Cassa di Risparmio de Rome conçu par Antonio Cipolla (Pace 1999, pp. 54-55). De manière plus large, depuis le début du XIXe siècle les grandes résidences urbaines puisent dans les modèles des palais de la Renaissance italienne, et ce bien au-delà des frontières françaises, grâce à la circulation de ces recueils.[25] Mais ces recueils habitent aussi les bibliothèques des architectes français qui parmi les premiers répondent, dès la fin des années 1820, aux sollicitations des banquiers entre Paris et la Suisse.[26] Nous concentrerons l'attention sur la commande de Bartholony et sur le profil exemplaire que restitue la bibliothèque de l'architecte qui conçoit sa villa près de Genève: Félix Emmanuel Callet. Ce dernier réunit un corpus d'ouvrages accordant une place majeure à la Renaissance et à son architecture (*Catalogue* 1855). *Palais, maisons et autres édifices de Rome moderne* (1798) et *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs* (1809) par Percier et Fontaine, ou encore *Architecture toscane ou palais, maisons et autres édifices* par Grandjean et Famin (1806-15) et *Palais, maisons et vues d'Italie* par Clochar (1809) figurent parmi les titres de sa bibliothèque. Parmi les dessins, les gravures et les

23 Voir les dessins de Théodore Gaston Parent conservés dans les collections de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts (Paris, BENSBA, Pj 916). Pour le programme, cf. *Concours d'émulation du 1er Octobre 1875, 1ère classe, rendu*, AN, Pierrefitte, AJ/52/145, c. 58.

24 Paris, BENSBA, PRA 338-1 à 338-4.

25 L'exemple des projets que Leo von Klenze réalise à Munich sous la commande du prince de Bavière, Ludovic I, tout d'abord l'élévation du Residenz, est bien connu et tout à fait parlant à ce propos. Cf. Von Buttlar 1999, pp. 165-265 et, parmi les dernières synthèses sur les transformations de Munich au seuil du XIXe siècle, Watkin 2006.

26 Sur le rôle des bibliothèques des architectes et sur le cas d'étude spécifique de la bibliothèque d'un architecte de la même génération, Augustin-Nicolas Caristie (1781-1862), voir Gilot 2009.

livres à figures recensés dans le catalogue de vente du cabinet et de la bibliothèque de Callet, on mentionne même des dessins de Percier: ils confirment cette attention au patrimoine de la période moderne aussi par le filtre du regard du maître, depuis l'élévation d'un «palais romain enrichi de bas-reliefs, statues et vases antiques» (Palais Branconio dell'Aquila?) jusqu'aux «fragments d'ornements et statues antiques décorant la porte d'une villa» ou les «fragments et chapiteaux d'architecture», signés et datés 1795 (*Catalogue* 1855, p. 32, n°s 70-72). Intéressé à l'étude des «palais italiens» dont il collectionne des dessins de provenance diverse, Callet transmet cette connaissance à travers une production architecturale qui va de la villa Bartholony à Séchéron au siège de la Chambre de Commerce à Paris. Les étapes de son séjour italien illustrent de manière exemplaire le processus d'acculturation aux références classiques que les élèves de l'École des Beaux-Arts ayant obtenu le Grand Prix d'Architecture entament dès les années 1810. Bien au-delà du regard porté sur Pompéi dont témoignent ses envois jusqu'à sa restauration finale du Forum (1823) (*Pompéi* 1981, pp. 115-127 et 297-308), l'inventaire de la bibliothèque de Callet trahit une attention considérable à la culture architecturale de la Renaissance. Une rubrique conséquente est consacrée à *Histoire, descriptions, monuments antiques et modernes des villes d'Italie: Rome, Milan, Florence, Venise, Gênes, Naples, Pompéi, etc., etc.* (*Catalogue* 1855, pp. 79-91). C'est dans cet ensemble qu'on retrouve les recueils mentionnés. Mais on y trouve aussi des documents directement liés à l'étude de l'architecture et de l'art romains, sans solution de continuité depuis l'Antiquité jusqu'à la Renaissance. C'est le cas, par exemple, de la monographie en deux tomes sur les Loges de Raphaël éditée et gravée, entre 1772 et 1777, par Giovanni Ottaviani et Giovanni Volpato (*Catalogue* 1855, p. 75, n° 425). C'est aussi le cas des documents sur la ville de Florence et la Toscane, où à l'automne 1821 Callet s'était rendu avec son collègue Jean-Baptiste Lesueur et le peintre Prosper Barbot (Brucculeri 2014, pp. 364-366). Les vingt-quatre vues de la ville de Florence par Giuseppe Zocchi (1744), mais aussi son recueil de cinquante planches consacrées aux *Vedutte* [sic] *delle ville e d'altri luoghi della Toscana* (1774), côtoient même un dessin de la place de la Seigneurie[27] par Fontaine (*Catalogue* 1855, p. 80, n°s 475-476 et p. 32, n° 61). En lien avec l'intérêt porté à l'architecture civile chez Palladio, c'est même le cas d'ouvrages sur Vicence, tel *Il forestiere istruito delle cose più rare di architettura, e di alcune pitture della città di Vicenza* par Ottavio Bertotti Scamozzi (1761, dans l'édition de 1804) jusqu'à l'*Album di gemme architettoniche ossia gli edifizj più rimarchevoli di Vicenza e del suo territorio*, relevés par Giuseppe Zanetti (1827) (*Catalogue* 1855, p. 82, n°s 495 et 497). L'attention à l'architecture et à l'art de la Renaissance n'est pas sans lien avec le regard porté sur les jalons de la théorie architecturale classique, de Vitruve et Alberti à Palladio et Scamozzi, sans doute déjà collectés en partie par le père de Callet, Charles François.[28]

Cet attrait s'inscrit toujours dans une démarche opérationnelle d'exploitation de modèles et de références. Dans cette perspective, les résidences des élites, même les plus riches, sont une cible essentielle. Callet possédait également (*Catalogue* 1855, p. 76, n° 442) le recueil que Percier et Fontaine avaient consacré aux *Plans de plusieurs châteaux, palais et résidences des souverains de France, d'Italie, d'Espagne et de Russie, dressés sur une même échelle pour être comparés* (1827), ce qui démontre l'ampleur de l'approche éclectique centrée sur l'étude des modèles d'habitation. C'est une approche constamment développée, comme l'atteste la présence dans la bibliothèque de l'architecte d'un ensemble d'ouvrages qui va, tout au long d'un demi-siècle, du *Recueil et Parallèle* (1799-1801) de Jean Nicolas Louis Durand aux *Monuments anciens et modernes. Collection formant une histoire de l'architecture des différents peuples à toutes les époques* (1850) de Jules Guilhabaud (*Catalogue* 1855, p. 58, n° 298 et p. 76, n° 441). Dans la même perspective il faut aussi situer l'attention portée au rôle de l'ornement: l'inventaire de la bibliothèque comprend le *Recueil de décorations intérieures* que Percier et Fontaine avaient achevé en 1827 et permet de remonter jusqu'au *Recueil d'ornements à l'usage des*

27 L'indication «place du Palais Pitti» est rayée et corrigée à la main: «place du Vieux Palais». Cf. *Catalogue* 1855, p. 31, n° 61.

28 Du n° 306 au n° 337 du catalogue, on dénombre trente-deux diverses éditions du *De Architectura* de Vitruve, auxquelles s'ajoutent six différentes éditions du *De Re Aedificatoria* de Leon Battista Alberti, à leur tour situées dans le cadre d'une riche représentation des traités de Serlio, Vignole, Palladio et Scamozzi. Cf . *Catalogue* 1855, pp. 59-62.

jeunes artistes qui se destine[nt] *à la décoration des bâtiments* que le sculpteur Gilles Paul Cauvet avait publié en 1777 (*Catalogue* 1855, pp. 74-75, nos 423-424). Bien que plus succinct, le catalogue de la bibliothèque de Lesueur, auquel Bartholony s'adressera en 1856 pour le projet du Conservatoire de Genève, atteste du même intérêt pour la culture de la référence classique et pour les recueils d'architecture civile publiés à partir de la fin du XVIIIe siècle, dont la liste des volumes possédés intègre désormais – Lesueur décèdera en 1883 – la totalité de la publication de Letarouilly sur l'architecture de la période moderne à Rome.[29]

Cette attention grandissante aux modèles italiens n'exclut pourtant pas l'architecture de la Renaissance française, tout d'abord à travers le regard que ces mêmes architectes de retour de leurs séjours dans la péninsule italienne, portent sur les demeures du XVIe siècle en France, depuis le château jusqu'à la maison de ville. Alors que Percier lui-même s'intéressera à l'architecture des châteaux d'Anet, d'Écouen ou de Fontainebleau,[30] l'inventaire même de la bibliothèque de Callet fait mention d'un «recueil de plans, élévations et détails d'anciens monuments des XVe et XVIe siècles» qui inclut dans son répertoire topographique la France, à côté de Rome et de l'Italie (*Catalogue* 1855, p. 36, n° 109). Charles François Callet avait par ailleurs rédigé et publié en 1842 une *Notice historique sur la vie artistique et les ouvrages de quelques architectes français du XVIe siècle* (Bellamy-Brown 2005). Cet intérêt pour le contexte national explique que dans le catalogue de la bibliothèque léguée à son fils on trouve, par exemple, les traductions françaises du traité de peinture de Léonard de Vinci et des *Antichità di Roma* d'Antonio Labacco.

Lorsqu'on aborde l'activité professionnelle des architectes, on apprécie davantage le rapport direct établi avec le patrimoine de la Renaissance française et l'influence qu'y joue la formation des élèves de l'École des Beaux-Arts. Dans un arc temporel dont on peut faire remonter l'origine à l'époque des travaux d'un Percier ou d'un Durand, la démarche de restauration des Prix de Rome, si typique du système pédagogique Beaux-Arts, s'exporte à plusieurs niveaux et se banalise: de l'architecture de l'Antiquité à celle de la Renaissance; de la Renaissance italienne à la Renaissance française; et finalement, de la restauration graphique et mentale à celle physique et matérielle d'édifices qui s'imposent à la fois comme spécimens patrimoniaux et nouveaux exemples d'architecture. La conception des travaux de restauration du château de Blois est exemplaire. Les modalités du relevé de l'état actuel et de la restauration stylistique, caractéristiques des envois de Rome, reviennent dans les dessins d'étude et de projet élaborés par Duban pour ce château. Leur présentation à l'exposition universelle de 1855 à Paris leur offrira une inégalable caisse de résonance (Mathieu 2008, p. 132). Parallèlement, la conception des demeures commandées au sein du réseau parisien de banquiers dont nous avons suivi quelques pistes, constitue un observatoire privilégié pour suivre les effets de cette démultiplication de l'idée de restauration. Attiré par le langage de la Renaissance italienne auquel le projet de l'hôtel Pourtalès est redevable, Duban s'intéressera dans les mêmes années au château de Blois dans la double perspective de l'entretien et de la fabrication d'un véritable modèle architectural. L'approche opératoire que l'architecte fait valoir par la restauration de cet édifice est mise en exergue par la publication aux soins d'Ernest Le Nail, probablement au lendemain du décès de l'architecte le 8 octobre 1870, d'un recueil de douze planches, intitulé *Château de Blois: décorations murales, peintes, tentures, fresques, plafonds, carrelages. D'après la restauration de F. Duban*.[31] Ce recueil est en relation étroite avec l'ouvrage détaillé sur le château publié par Le Nail en 1875, dans lequel les douze planches sont intégrées dans un ensemble plus large, précédé par la description historique rédigée par l'auteur. Or, cette publication est beaucoup plus qu'une simple préfiguration (ou réduction) de l'ouvrage de Le Nail. À la différence de ce dernier, c'est un recueil sans textes introductifs ou explicatifs. Ce qui s'impose, ce sont les planches qui illustrent les restaurations d'intérieur du château. Autrement dit, c'est la réappropriation de l'histoire par

29 *Catalogue de Livres* 1884, p. 6, n° 54. Dans le catalogue de la vente Callet, deux volumes du recueil de Letarouilly sont rajoutés à la main sur la liste imprimée. Cf. *Catalogue* 1855, p. 88.

30 Sur les dessins de Percier à Anet et à Écouen, voir Garric 2016.

31 Le seul exemplaire de ce recueil que nous avons pu localiser se trouve dans le catalogue de la Bibliothèque Forney à Paris (cote: NS 11650 Fol), qui en indique Félix Duban en tant qu'auteur. Le recueil ne comporte pas, pourtant, ni de date d'édition ni de mention d'auteur. Nous ne pouvons pas exclure que l'idée d'une telle publication puisse remonter à Duban. En tout cas, sa parution semble plutôt parrainée par la Société Centrale des Architectes après la disparition de l'architecte.

les architectes qui est mise en avant. À travers les douze planches, une scansion par «styles» est proposée. Elle est liée aux souverains successifs: Louis XII, François I, Henri II, Henri III. Il s'agit d'une répartition par types plus que d'une analyse historique, comme si les planches devaient d'abord fournir des modèles d'agencement et de décoration d'intérieurs. Il n'est pas fortuit que l'éditeur, la Librairie générale de l'architecture et des Travaux Publics, Ducher & Cie, qui publie aussi les ouvrages de la Société Centrale des Architectes, soit également celui du répertoire de demeures parisiennes du XIXe siècle que Daly fait paraître dans les mêmes années et dont la troisième série, consacrée aux «décorations intérieures peintes», date de 1874 précisément (Daly 1874). À l'heure de la construction de l'hôtel parisien d'Émile Gaillard, l'attention que Jules Février porte à l'aile Louis XII du château de Blois – lui qui possède l'ouvrage de Le Nail – valide la valeur de référence d'un édifice déjà relu et formaté par le XIXe siècle.

Transformation et réappropriation, en simultanéité, du modèle du château français: ce n'est pas un cas isolé face aux projets de demeures de banquiers, dans et hors de France, à cette époque. L'intérêt qu'Hippolyte Alexandre Destailleur porte au château de Maintenon confirme cette approche double et le rôle actif qu'y joue le processus de la «restauration». Destailleur poursuit entre 1874 et 1876 les travaux de restauration du château entamés par son père François Hippolyte (Crosnier Leconte 2016), jusqu'au point de concevoir, entre autres, la modification de la façade d'accès, voire la construction ex-nihilo d'une nouvelle façade sur cour (Chandernagor et Poisson 2001, pp. 131-132), tandis que dans les mêmes années sa conception de la résidence-château de Waddesdon Manor intègre, parmi ses références, le bâtiment restauré à Maintenon.[32] Dès l'époque du début des travaux de restauration de Blois, cette approche croisée du patrimoine des châteaux et du projet des premières demeures en style néo-Renaissance se manifestait par ailleurs: Dusillion concevait l'hôtel rue Vaneau à Paris et les détails de sa façade, alors qu'en 1845 il réalisait au château d'Azay-le-Rideau une nouvelle tour à la place du vieux donjon et rétablissait voûtes et lucarnes dans le style d'origine du monument.[33] Dans les années 1840, cette approche touche même le processus de patrimonialisation des hôtels particuliers du XVIe siècle et montre comment la reprise de l'architecture des châteaux n'est qu'une facette de l'intérêt plus large porté, dès cette époque, aux demeures de la Renaissance en France, entre protection et mise en valeur de modèles.

Engagé par Rothschild dans le projet de Ferrières, Hénard, second Grand Prix d'Architecture en 1837, présentait au Salon de 1846 une véritable «restauration» – en termes Beaux-Arts – de l'hôtel Carnavalet. À travers un ensemble de treize dessins, il y illustrait plans, coupes et élévations de l'état actuel de l'hôtel, ainsi que des restitutions d'un état précédant les transformations accomplies par François Mansart au XVIIe siècle: notamment celles de la façade principale et d'«une travée de la cour».[34] Ce travail est effectué sous le contrôle de la Commission des Monuments historiques. En même temps, les mesures de protection prises pour sauver cet édifice de la destruction, rendent inutile un projet parallèle de remaniement du bâtiment que Hénard avait néanmoins préparé «en vue de son appropriation à un service public».[35] C'est d'ailleurs toujours grâce à la commande de la Commission des Monuments historiques que dans les mêmes années l'architecture des hôtels particuliers de la Renaissance française s'affiche comme un plus large centre d'intérêt. Les relevés et les 'restaurations' de plusieurs maisons Renaissance dans le centre ancien d'Orléans par Léon Vaudoyer en sont une trace connue (Bergdoll 2001, p. 48). Or, le travail de Vaudoyer pourra encore être mis en valeur après quelques décennies, lorsqu'en juin 1888 la ville d'Orléans et ses maisons Renaissance feront l'objet d'une visite organisée dans le cadre du congrès annuel de la Société Centrale des Architectes.[36] C'est l'époque à laquelle une série d'hôtels particuliers est réalisée à Paris

32 C'est le cas, par exemple, des grosses tours du château, cf. Prevost-Marcilhacy 1995, p. 343.

33 Cf. Leveel 1974, p. 431, note 34, cit. in Specklin 2012, p. 102, note 56.

34 Cf. «Salon de 1846», *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, VI (1846), col. 323.

35 «Salon de 1846», col. 374.

36 Cf. «Visite à la ville et aux monuments d'Orléans», *Bulletin mensuel de la Société Centrale des Architectes Français. Exercice 1887-1888*, supplément au *Bulletin* de juin 1888, à l'occasion du congrès annuel des architectes, XVIe session, pp. 105-135. Voir aussi *L'Architecture*, I (1888), n°s 31 (04.08.1888), 33 (18.08.1888), 36 (08.09.1888), 37 (15.09.1888), 39 (29.09.1888), 41 (13.10.1888) et 43 (27.10.1888), pp. 364-368, 389-392, 425-429, 437-440, 461-462, 484-488, 509-512.

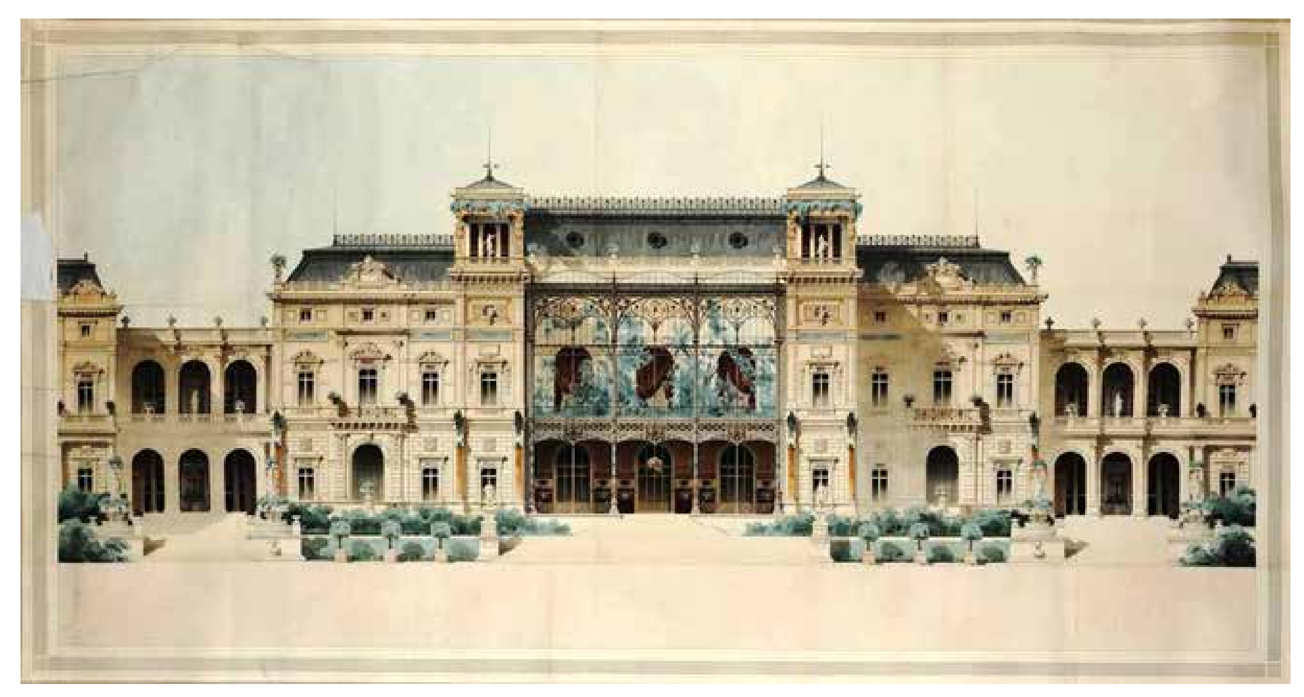


Figura 8. Émile Bénard, *Hôtel pour un riche banquier*, élévation. 1866. Concours du Grand Prix d'architecture. Paris, BENSBA, PRA 239-7. © RMN

en reprenant les formes des demeures urbaines de la Renaissance française, et ce dans le même quartier et par le même architecte de l'hôtel Gaillard, comme l'atteste le projet de Février pour l'hôtel particulier de l'industriel de la porcelaine Charles Edward Haviland.[37]

À cette époque, la résidence du banquier aura néanmoins été déjà intégrée aux sujets exploités au plus haut niveau de la pédagogie Beaux-Arts et il sera question de l'articulation à réalité du Paris haussmannien et de l'actualisation des formes architecturales de la Renaissance.

En 1866, en plein Second Empire, la demeure urbaine d'un riche banquier fera l'objet du programme du concours du Grand Prix de Rome, que l'architecte Jean-Louis Pascal remportera cette année-là.[38] Deux ans plus tôt, dans l'introduction du premier tome de son *Architecture privée au XIX*e *siècle, sous Napoléon III: nouvelles maisons de Paris et des environs*, Daly cite, à propos des hôtels privés, la catégorie des « hôtels luxueux de nos riches financiers » en tant que première catégorie de cette gamme de l'habitat qu'il s'apprête à présenter et qui s'étend jusqu'à ces «modestes logements des petits employés et des ouvriers» au centre de l'attention lors de l'exposition universelle de 1867 (Daly 1870, p. 5; Dionisio 2003; Sellali 2005).

Le choix d'un tel sujet pour le Grand Prix est à mettre en parallèle avec les spéculations foncières engagées dans la capitale par les élites des banquiers parisiens. Le cas de Louis Frémy, gouverneur du Crédit foncier, est très parlant: l'une des dates-clé de son accession au pouvoir politico-financier, celle de l'élection au Corps législatif en novembre 1865 (Stoskopf 2002, p. 182) tombe à la veille de la préparation du sujet du concours du Grand Prix de Rome de 1866.

C'est néanmoins le rôle du langage architectural qui est mis en avant dans les comptes rendus des résultats de ce concours: «les données d'un programme ont une importance, une signification et des conséquences auxquelles il n'est pas permis de se soustraire sans inconvénient»; mais il faut également remarquer que «les éléments classiques sont à l'art ce que les signes de l'alphabet sont à la littérature: un fonds inépuisable de ressources comportant de combinaisons infinies qu'il s'agit de savoir chercher et de savoir

37 Cf. Dugast-Parizet 1991, où l'on peut faire, par exemple, le lien entre les gravures tirées de *La Semaines des Constructeurs*, qui sont présentées côte à côte (pl. 74-75) et qui illustrent les vues de l'hôtel Gaillard et de l'hôtel 11 rue d'Offémont, œuvre d'Eugène Flamant. Sur l'hôtel Haviland et sur son contexte cf. Gastaldo 2015, pp. 87-88.

38 Cf. *Concours du Grand Prix d'Architecture. Concours définitif 14 Mars 1866. Programme: un hôtel à Paris pour un riche banquier*, AN, Pierrefitte, AJ/52/196, c. 145. Pour le jugement du concours cf. AJ/52/198, c. 30. Sur Pascal, cf. Richard-Bazire 2014.

 ISSN 2280-8841

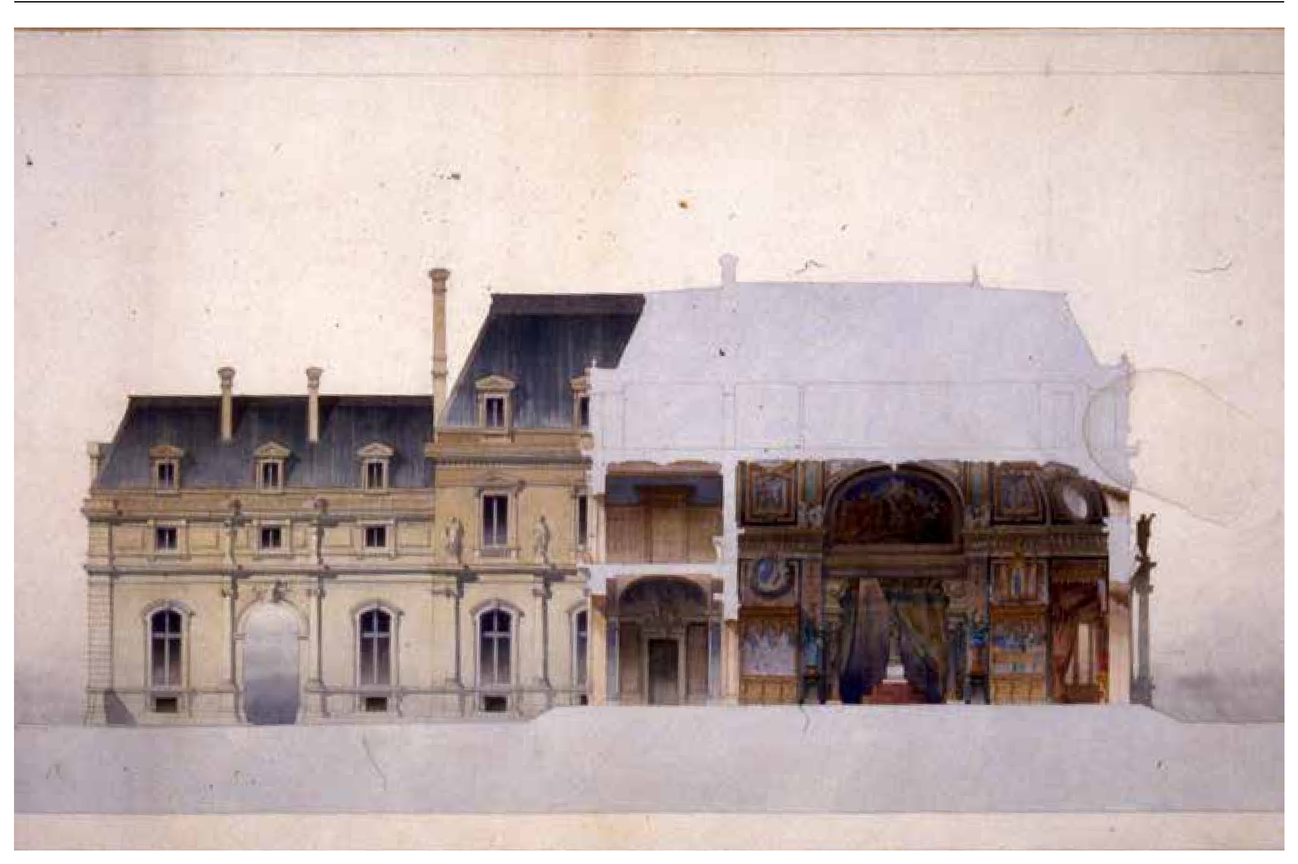


Figura 9. Jean-Louis Pascal, *Hôtel pour un riche banquier*, coupe. 1866. Concours du Grand Prix d'architecture. Paris, BENSBA, PRA 240-7. © RMN

découvrir».[39] De plus, les «éléments d'architecture classique» sont considérés comme la garantie de la mise à jour perpétuelle des formes, puisqu'ils «contiennent les moyens d'innover les monuments les plus divers et les plus magnifiques appelés à voir le jour d'ici à la consommation des siècles».[40]

Au-delà de ces remarques confiantes et péremptoires, la Renaissance est présente à l'esprit des concurrents et ses formes apparaissent dans leurs dessins. Mais elle s'y métamorphose. Le langage adopté dans les élévations des projets rendus pour ce concours se développe à travers une large palette stylistique, comme les dessins de Pascal, mais aussi d'Émile Bénard, deuxième accessit, le montrent de manière exemplaire (figg. 8, 9). Ce langage passe des allusions à la syntaxe bramantesque et au parti de la façade sur jardin de la Villa Médicis à Rome, revisité par l'apport de la technologie des constructions métalliques, aux références à la Renaissance française dont l'élévation sur jardin du palais du Luxembourg ou celle de la cour carrée du Louvre par Pierre Lescot sont prises à témoin. Il puise même dans le répertoire de l'architecture française du XVIIe, voire des trois premières décennies du XVIIIe siècle. Ce répertoire plus large est sans doute proche des éléments du lexique des immeubles haussmanniens dans Paris et va devenir une véritable marque stylistique que la France exportera très rapidement jusqu'aux États-Unis.[41] Il est surtout proche du langage de ces luxueux hôtels particuliers «de première classe», qui sont en train de surgir dans les nouveaux quartiers de la capitale. Daly en fournit les spécimens dans son *Architecture privée*, que ce soit l'hôtel au 8, rue de Valois du Roule, par l'architecte François Convents, ou celui à l'angle des rues de Courcelles et de Monceau, sur les plans de Jean François Delarue (Daly 1870, exemples A, pl. 1-5 et C, notamment pl. 3).

39 «École impériale des Beaux-Arts (section d'architecture). Grands Prix – Envois de Rome», *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, XXIV (1866), col. 70 et 72.

40 «École impériale des Beaux-Arts (section d'architecture). Grands Prix – Envois de Rome», *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, XXIV (1866), col. 72.

41 Voir l'exemple du nouveau siège de la New York Bank – New York City, 1879 –, réalisé sur les dessins de Calvert Vaux (Belfoure 2005, p. 87).

4 Collections et modes de vie: la demeure du banquier mise en scène

Si la culture architecturale Beaux-Arts des années 1830 aux 1880 oriente nettement les choix typologiques et formels que les banquiers opèrent dans la conception de leurs demeures, le rôle que les commanditaires eux-mêmes jouent demeure primordial. Les banquiers interagissent fortement avec l'œuvre des architectes, surtout lorsqu'on considère que ces demeures sont très souvent imaginées et réalisées en tant que réceptacles d'objets d'art, jusqu'à la reconstitution de véritables cadres de vie dans lesquels le style Renaissance s'impose. Collectionner est une manière de valoriser ses fortunes et de mettre en évidence sa position sociale: à partir du Second Empire il s'agit d'une pratique acquise, que la littérature aussi met en scène. La description des intérieurs de l'hôtel Saccard dans *La Curée* (1871) d'Émile Zola, à l'image de la demeure parisienne de Nissim et Abraham de Camondo, est un exemple parlant. Aux débuts de la Troisième République, la parution d'un ouvrage spécifiquement consacré aux *collections* et aux *collectionneurs* (Eudel 1885) manifeste l'importance désormais accordée, dans les années 1880, à une pratique variée, ayant tout d'abord une valeur auto-représentative. Afin d'enquêter l'évolution du symbolique que les objets d'art de la Renaissance recouvrent aux yeux des élites de la finance, nous prendrons en exemple deux cas d'étude précédemment évoqués, placés aux extrêmes de la chronologie considérée: les hôtels Pourtalès et Gaillard. Le choix de l'un et de l'autre n'est pas innocent et permet de saisir la manière dont, tout au long de cet arc temporel, le collectionnisme s'installe et devient une pratique essentielle dans l'élaboration des projets des demeures des banquiers à Paris, traduisant sur le plan culturel leur volonté de s'affirmer. James Alexandre de Pourtalès-Gorgier conçoit sa nouvelle résidence rue Tronchet comme un lieu qui doit également abriter ses collections artistiques (Jacquemart 1864; Lenormant 1864; Galichon 1865; Mantz 1865; Pourtalès-Boisset 2005), dans lequel une galerie de tableaux et d'autres pièces pour les objets d'art sont spécialement aménagées à cet effet (Middleton 1996, p. 140). Ses collections illustrent elles-mêmes cet intérêt pour la culture littéraire et artistique classique dans laquelle puise la Renaissance. Intégrés dans le cadre de la demeure du propriétaire, les espaces consacrés à l'exposition gardent leur propre identité et les *Souvenirs* du catalogue de vente de 1863 restituent l'ampleur des séries qu'ils accueillent (*Souvenirs* 1863). Elles sont le prototype de ces collections réunies par les nouvelles élites financières et politiques au lendemain de la fin de l'Ancien Régime. Dès 1799, Pourtalès avait constitué une première collection de tableaux, qui apparaîtra dans toute sa richesse dès les années 1830, et davantage encore après l'achèvement de sa nouvelle demeure conçue par Duban (fig. 10). Au fil du temps le caractère éclectique de cette collection s'était imposé. Mais l'Italie, au cœur des préoccupations de Pourtalès collectionneur depuis ses voyages dans la péninsule entre 1799 et 1802, s'avère finalement sa véritable cible, «en harmonie avec ma collection d'Antiquité», comme il écrira le 8 septembre 1842 à Paul Laroche.[42] La relation qu'il établit entre Antiquité et Renaissance à travers sa double collection et que les architectes eux-mêmes, nous l'avons vu, étaient en train d'établir à l'ombre d'une plus large revivification de la culture classique, est un aspect à retenir. Il n'est pas question de constater simplement l'importance du nombre de tableaux de l'«école italienne» chez Pourtalès, mais de mettre en évidence le rôle spécifique que la peinture de la Renaissance joue par rapport à sa collection d'objets antiques grecs et romains (Boisset 2005). Comme Laurent Langer l'a montré (Langer 2006, p. 271), son intérêt même pour certaines manifestations néo-raphaëlesques de la peinture française du début du XIX[e] siècle – c'est le cas de *Raphaël et la Fornarina* par Dominique Ingres ou, même avant, de *Amour et Psyché* par Jacques Louis David – est révélateur de la place spéciale que dans la collection occupent la peinture florentine et l'école de Raphaël par l'œuvre de Giulio Romano, Perin del Vaga et Polidoro da Caravaggio. L'hypothèse a été émise d'une influence historiographique sous-jacente chez Pourtalès, sur la base de la *Storia pittorica della Italia* de Luigi Lanzi, mettant en relation directe l'ancienne Grèce et la Florence des Médicis (Langer 2006, p. 272). Il n'en demeure pas moins que la collection valorise plus largement la peinture italienne du Quattro et du Cinquecento, et que les noms de Masaccio, Fra Angelico, Andrea del Sarto, Andrea Verrocchio, Antonello da Messina, Giovanni Bellini, Sandro Botticelli, le Bronzino, Léonard, jusqu'aux Carraches, Giorgione, Véronèse et Titien, s'enchaînent dans la liste des

42 Lettre (l.a., s.d.) conservée dans le fonds Paul Lacroix (Bibliothèque nationale de France, Arsenal, ms. 1416), cit. in Langer 2006, pp. 264 et 274, note 12.

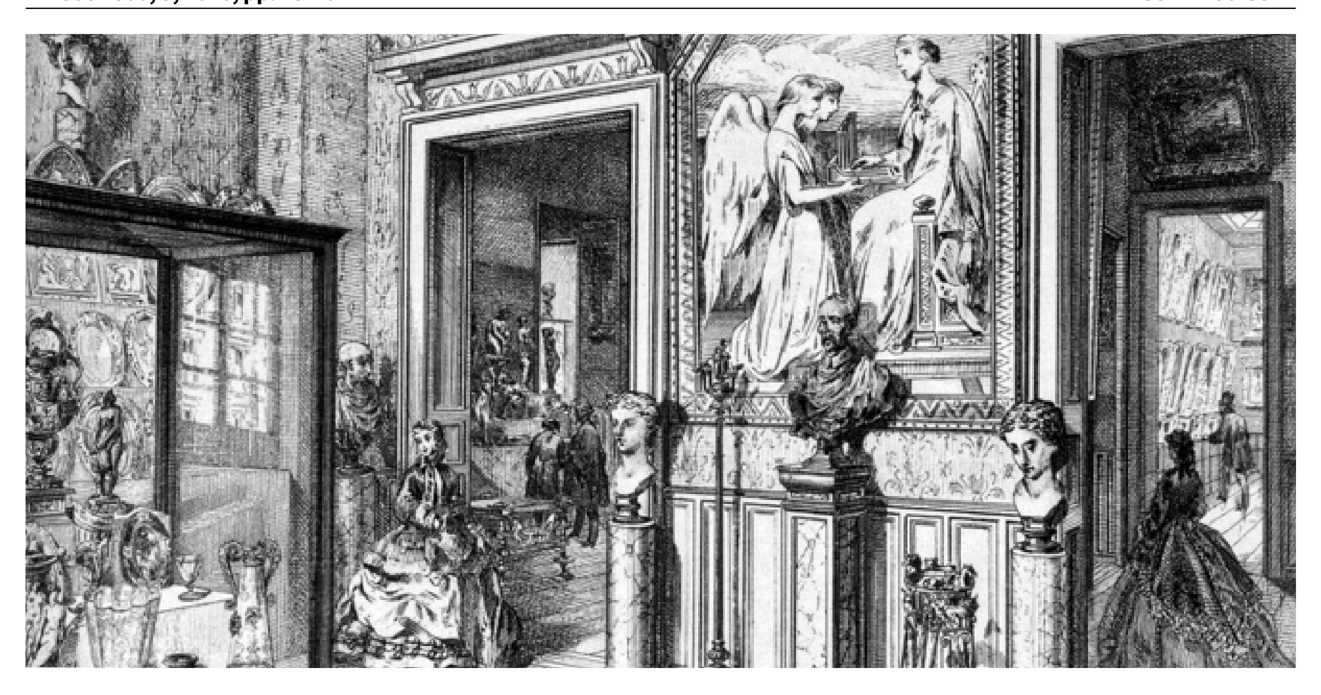


Figura 10. Galerie de l'hôtel Pourtalès. Paris, 1865 (source: Centorame 2005, p. 173)

pièces du catalogue de vente.

S'identifier à la culture de la Renaissance ne se résume pas simplement au fait de réunir des tableaux de cette période, mais coïncide aussi avec l'idée même de réunir une collection d'art et d'antiques. Dans cette perspective la pratique du collectionnisme fédère le monde de la Haute Banque du XIXe siècle à Paris et les élites financières (les Strozzi à Florence ou les Chigi à Sienne) de la Renaissance italienne.

La promotion par les banquiers – amateurs et collectionneurs – des collections d'œuvres d'art comme lien avec le mécénat artistique renaissant s'impose donc dès les années de la Restauration,[43] tout en connaissant sa plus grande éclosion au fil de la seconde moitié du siècle. Le deuxième cas d'étude permet d'aborder l'évolution survenue après 1848 et d'en souligner l'envergure. C'est surtout à partir du début des années 1850, avec la dispersion de la collection des Orléans et la diffusion du phénomène des ventes aux enchères, que la pratique de réunir des collections privées d'objets d'art se développe chez les nouvelles élites du Second Empire (Rizzo 2015, p. 15). Banquiers et financiers, en lien avec les pouvoirs économiques de l'industrie – les exemples de Bartholony ou des frères Pereire sont éclairants – fournissent en premiers une contribution majeure, en parallèle avec l'engouement de nombreux artistes, amateurs d'art, voire photographes.[44] Pour eux il est question de théâtraliser leur prestige social, économique et politique et de donner à voir leurs fortunes. Dans ce contexte, le regard porté sur l'art italien, et plus particulièrement sur la période de la Renaissance dans l'art italien, joue un rôle majeur, par exemple dans les collections réunies par James de Rothschild (Prevost-Marcilhacy 2006). À côté de pièces de collection vouées à la banalisation, telles les faïences des Della Robbia, les verreries des ateliers vénitiens ou les émaux de Palissy,[45] ces collections engloberont non seulement des tableaux et des sculptures, mais aussi des meubles. À partir des années 1870-1880 l'expansion remarquable du collectionnisme s'alliera à l'élargissement considérable du marché de l'art, accompagné de la présence de plus en plus significative des conservateurs de musée et des spé-

43 Les banquiers et les financiers sont surtout les seuls, à cette époque, à pouvoir se permettre d'acheter des tableaux appartenant à l'école italienne. Cf. Rizzo 2015, pp. 62-63.

44 Depuis le cas d'un artiste-collectionneur tel Pierre-Jules Jollivet (cf. Rizzo 2015, pp. 77-79) jusqu'à un collectionneur-photographe comme Eugène Piot (cf. Piot 2010).

45 Cette banalisation ira de pair avec la production contemporaine d'objets en série. À la fin du siècle, en 1893, en Angleterre il sera même question de l'ouverture, près de Liverpool, d'une Della Robbia Pottery, spécialisée dans la production de faïences imitant motifs et formes des Della Robbia. Cf. Pieńkos 2016, p. 189, note 23.



Figura 11. Musée Jacquemart-André, vue de la salle des sculptures. 1913 (source: Tamassia 2013, p. 24; photo Bulloz)

cialistes d'histoire de l'art dans les démarches d'expertise, d'achat et de vente. À la croisée de cette expansion et de cet élargissement, le réseau des banquiers-collectionneurs garde une position privilégiée. Contrairement à ce qu'on a pu constater dans l'évolution du langage architectural des demeures, l'enthousiasme pour l'art de la Renaissance italienne ne fléchit pas. L'exemple des collections réunies par un représentant éminent du milieu de la finance parisienne, Édouard André (1833-1894), est parlant. Celui-ci se consacre à la constitution d'une imposante collection dans laquelle l'art italien occupe une place de premier rang, dans le but de s'approprier et revivifier cette culture des cabinets d'objets d'art et de curiosité émergeant dans la Lombardie et la Toscane du XVIe siècle (Falguière 2012). Dès la fin des années 1870, surtout grâce à la persévérance de son épouse Nélie Jacquemart (Bautier 1995), André poursuit l'objectif de transformer en palais à l'italienne son hôtel particulier inspiré de l'architecture française du XVIIIe siècle. L'architecte qui l'avait conçu et réalisé entre 1869 et 1874, Henri Parent, s'était d'ailleurs lui-même très tôt confronté à l'importation des modèles transalpins dans l'architecture des châteaux du XVIe siècle.[46] Nélie Jacquemart fournit une contribution majeure à l'élaboration du concept de palais-exposition: la collection d'objets d'art, mais aussi d'éléments tels que chambranles et vantaux de portes, caissons de plafonds et meubles divers (fig. 11) que la propriétaire fait venir d'Italie à travers un réseau d'antiquaires basés à Milan, Venise, Rome, mais surtout Florence, vise la constitution non seulement d'un 'musée italien' à Paris mais aussi d'un cadre de vie (Damiani 2013). Au-delà de l'italianisme de la collection de ses propriétaires, l'hôtel Jacquemart-André est en fait l'un des premiers témoins exemplaires, à Paris, de la recherche d'un plus fort lien entre collection et espaces habités. Les contacts étroits de Nélie avec l'antiquaire florentin Stefano Bardini permettent de lire les dynamiques des acquisitions mais aussi de la mise en scène des séries de collection dans la demeure du couple (Sainte Fare Garnot 2013): des dynamiques qui fédèrent un réseau plus vaste d'élites internationales. Ces élites de la Haute Banque, de la haute bourgeoisie et du milieu intellectuel se retrouvent en Europe et au-delà. Leur appartiennent, entre autres, les frères Bagatti Valsecchi à Milan, Herbert Horne à Florence, ou encore, Isabella Stewart Gardner à Boston. Le projet d'un hôtel particulier place Malesherbes

46 Henri Parent dirigea les travaux de restauration du château d'Ancy-le-Franc, entamés en 1844. La Société française d'archéologie lui décerna pour cette restauration une récompense. Cf. *Bulletin monumental*, XXV (1859), p. 405, cit. in Frommel 1998, pp. 100-101.

à Paris que Gaillard confie à Jules Février, bien que moins connu par rapport à ces exemples, se situe dans ce contexte, et révèle l'ambition du propriétaire d'obtenir une véritable symbiose entre sa collection d'objets d'art et l'organisation des espaces domestiques. Tout en faisant de la Renaissance et de sa revivification le point focal, l'hôtel Gaillard se distingue d'ailleurs pour la place accordée à la Renaissance artistique et architecturale nationale. Cet intérêt spécifique à la Renaissance française dévoile, à côté de l'identification du propriétaire à la culture et aux valeurs socio-économiques du milieu des banquiers des XVe et XVIe siècles, une sorte de nostalgie pour le régime monarchique de la France de la période moderne qu'il faut précisément situer dans le tournant politique de l'époque: c'est entre 1877 et 1879 que le maréchal Mac Mahon et les royalistes qui encore défendaient des positions conservatrices dans le cadre du nouveau régime républicain, sont définitivement battus et écartés d'abord à la Chambre et ensuite au Sénat.[47] Dans cette perspective, Gaillard pousse bien loin l'idée de bâtir un palais pour sa collection et il fait des formes architecturales un très puissant évocateur des valeurs d'une Renaissance nationale remontant jusqu'à l'âge médiéval. Les espaces de vie englobent donc la collection. Ce n'est pas fortuit qu'une partie considérable de ses pièces soit constituée par des stalles, des chaires à haut dossier, des dressoirs, des bancs, des caissons, des armoires, des fauteuils, des tables à rallonge, mais aussi des portes, des cheminées, des tribunes, des panneaux, des boiseries, et encore de nombreux spécimens de faïences et de poteries qui façonnent les pièces et qui plongent le maître d'hôtel et son entourage familial dans l'évocation d'une existence révolue et pourtant revivifiée (*Catalogue des Objets d'art* 1904).

Sur les 967 objets qui composent la longue liste du catalogue établi à l'occasion de la vente de la collection et de l'hôtel en 1904, deux ans après le décès de Gaillard,[48] au moins 119 appartiennent strictement au domaine de l'ameublement et organisent les intérieurs de l'édifice. C'est dans ce cadre que tous les autres objets de la collection s'inscrivent, y compris les nombreuses sculptures, les céramiques et les faïences.

Qu'un collectionneur et marchand d'art aux compétences reconnues d'historien d'art et de conservateur au Louvre, tel qu'Émile Molinier (Tomasi 2010), soit chargé de rédiger les fiches descriptives des pièces et la longue introduction de la version du catalogue en volume in-folio illustré, est un aspect révélateur des relations étroites instaurées entre culture de l'habitat, collectionnisme et historiographie de l'art dans la demeure que Gaillard s'était fait construire, en réalisant ainsi un musée privé.

Molinier présente les œuvres exposées dans l'hôtel Gaillard comme l'expression de contaminations et d'héritages artistiques: pour lui, c'est «une véritable collection d'œuvres d'art, la plupart appartenant à la Renaissance, et surtout à ce magnifique art français qui, en plein seizième siècle, a souvent encore la saveur des Œuvres créées à des époques plus anciennes» (Molinier 1904, p. x). Le répertoire des objets réunis par Gaillard balaie une large tranche chronologique qui va du XVe à la fin du XVIe siècle, et qui englobe autant des «épaves» du château d'Assier que des meubles avec appareil décoratif à la Hugues Sambin,[49] en sachant que «Gaillard a le sens exact de l'intérêt que peut présenter chaque monument pour l'histoire de l'art» (Molinier 1904, p. xviii). Le cadre entier illustre, finalement, le passage de l'art gothique tardif à la Renaissance et aux manifestations les plus riches et exubérantes de celles-ci dans la France de la seconde moitié du XVIe siècle, que ce soit à travers l'art bourguignon, lyonnais ou auvergnat. Cette interprétation pluraliste montre aussi la sensibilité de Gaillard pour les variantes régionales des expressions artistiques, lui qui restait néanmoins attaché à ses origines grenobloises.[50] Mais l'idée de reconstruire un cadre de vie est dominante dans l'hôtel Gaillard et elle amène Molinier à remettre en cause la pertinence de la notion de collection: «le mot Collection n'est peut-être pas absolument juste, parce que le collectionneur a cherché à créer beaucoup plus un intérieur de la Renaissance, fastueusement décoré, qu'une collection proprement dite» (Molinier 1904, p. xii). Il est plutôt question de la réunion d'ob-

47 Sur les orientations politiques légitimistes de Gaillard, cf. Gastaldo 2015, p. 39.

48 Une seconde vente, beaucoup plus modeste, aura lieu après la mort de Mme Gaillard, en 1916. Cf. *Succession* 1916.

49 Concernant Sambin, Molinier évoque son dressoir créé pour Gauthiot d'Ancier (Molinier 1904, p. xvii), aujourd'hui conservé au Musée du Temps de Besançon, à propos d'un des meubles, décoré de cariatides.

50 Sur la généalogie familiale de Gaillard et surtout sur le rôle de son père, Eugène (1793-1866), qui fut même le maire de Grenoble entre 1858 et 1865, cf. Hamon 1982. Sur le parcours d'Émile Gaillard, cf. Gastaldo 2015, notamment pp. 49-51.



Figura 12. Vue de la salle à manger (pièce n° 123). *Catalogue des Objets d'art et de Haute Curiosité de la Renaissance, Tapisseries, Tableaux anciens composant la Collection Émile Gaillard*. Paris: Georges Petit, 1904, In-folio. © Paris, Bibliothèque Forney

jets d'art vivant: «on est chez soi, on sent qu'on peut vivre au milieu de tous ces meubles, de toutes ces sculptures» (Molinier 1904, p. xiii). La collection se déploie, en fait, en articulant et façonnant les pièces de la maison: c'est le cas de la salle à manger, avec sa cheminée, «œuvre française du XVe siècle», et ses boiseries provenant du château d'Issogne (fig. 12); c'est le cas du grand hall, qui réunit quelques-uns parmi les objets les plus remarquables de la collection et qui «par ses dimensions et sa cheminée monumentale, sa tribune et ses larges fenêtres, fait penser à la salle de quelque habitation princière de la Renaissance» (Molinier 1904, p. XIV). Reste le caractère pionnier de la collection Gaillard, qui rassemble des pièces désormais introuvables sur le marché d'art en 1904.[51]

Le rôle déterminant du commanditaire dans ce choix de donner forme aux espaces de sa demeure à travers sa collection avait été salué aussi dans le milieu architectural. À l'occasion des récompenses décernées par la Société Centrale des Architectes à l'architecture privée en 1889, Paul Sédille s'exprime au sujet de la réalisation de Février et des élites qui fréquentent cette demeure. Il affirme que «ce que quelques privilégiés seuls ont visité, ce sont des intérieurs magnifiques inspirés par le maître du logis, homme de goût et collectionneur émérite, pour y placer dans une harmonie parfaite, des richesses d'art». Et il affiche bien le sentiment que «disposer ces intérieurs pour recevoir tant de trésors et cependant leur conserver les dispositions nécessaires pour y vivre commodément et agréablement en famille, était un programme assurément difficile à réaliser et dont M. Février s'est habilement inspiré pour le meilleur effet d'un ensemble qui, par ses nombreux bâtiments juxtaposés, rappelle les plus riches habitations seigneuriales d'autrefois».[52]

Le grand bal costumé que Gaillard organise le 10 avril 1885 pour fêter l'entrée en société de sa seconde fille Jeanne, joue un rôle fondamental dans cette perspective évocatrice. Il met plus largement en évidence une pratique sociale de mise en scène diffusée à l'échelle internationale dans les années 1880 auprès des élites bourgeoises et de la haute finance: on en retrouvera l'exemple aussi au-delà de l'Atlantique, dans le *costume ball* organisé deux ans auparavant dans la demeure new-yorkaise, Fifth Avenue (1879-80), de William Kissam Vanderbilt, elle-même inspirée de l'architecture des châteaux de la Renaissance française.[53] Pour Gaillard il s'agit d'ailleurs de théâtraliser d'abord soi-même et sa famille. Il prévoyait initialement «d'imposer [aux] invités le style du cadre où la fête allait se dérouler. "Henri II partout!" telle eut été la devise». La presse avait même diffusé des modèles de costumes en style pour l'occasion.[54] Pourtant le maître d'hôtel en décidera autrement, et le bal ne verra finalement en costume que la famille Gaillard. Entrés sur scène face au public des hôtes qui viennent les voir à la maison, les Gaillard apparaissent et sont décrits à cette occasion comme des personnages sortis d'un tableau de l'époque: «M. Gaillard, avec sa moustache et sa barbiche légèrement grisonnantes, a fort belle mine en son costume Henri II de satin violet. Mme Gaillard porte un costume strictement copié sur un por-

51 C'est l'avis même de Molinier.

52 Voir le compte rendu du congrès des architectes français: *L'Architecture*, II, n° 26, samedi 29 juin 1889, pp. 301-310, notamment p. 306, d'où les citations ci-dessus sont extraites.

53 L'architecte en était Richard Morris Hunt (1827-1895), élève de l'atelier Lefuel depuis 1845 et premier Américain admis à l'École des Beaux-Arts l'année suivante. Pendant ses études d'architecture à Paris (1846-51) il avait visité les châteaux de la Loire. Cf. Crosnier Leconte 2016.

54 Cf. *L'Art et la Mode*, n° 17, 28 mars 1885, pp. 203-204, notamment p. 204. «Le maître de la maison désire autant que possible que les costumes de ses nombreux invités soient empruntés aux règnes de Charles IX, et de Henri II, de manière à ce que l'illusion soit plus complète et à faire revivre pour un soir cette artistique époque. Nous donnons une page de costumes qui peut servir aux couturiers en cette occasion. Ils sont copiés sur des tableaux de Clouet, d'Holbein, de Weigel, de Joos de Boscher, etc.».



Figura 13. Cliché photographique de la famille Gaillard lors de la réception du 10 avril 1885 dans l'hôtel de la place Malesherbes. © D.R., Cité de l'Économie et de la Monnaie, http://www.citeco.fr

trait du temps, en velours noir brodé. Son affabilité seule est bien de notre temps. À côté de ses parents, Mlle Jeanne Gaillard, pur Henri II, elle aussi, mais de couleurs claires; satin blanc et brocart; pour sa sœur, Mme Gaston Levé, on a copié le costume de Louise de Lorraine».[55] Sans poursuivre cette description dans laquelle encore apparaissent les enfants de Gaillard, Eugène et Joseph, ainsi que d'autres membres de la famille de son gendre Gaston, tous en costume, on constate que la perception de cette volonté d'identification active à la Renaissance nationale se manifeste en particulier à travers la projection dans cette période de la monarchie, le règne de Henri II, que l'on considère féconde au point de vue d'une création artistique désormais regardée comme typiquement française (Leniaud 2003).

Immortalisée par un portrait photographique (fig. 13), cette description des membres de la famille en costume annonce l'aboutissement ultime, aux années 1880, de cette volonté de reprise de la Renaissance par la Haute Banque en France. Elle est désormais soutenue par une sensibilité à l'Histoire écartant l'engouement qui avait amené à dialoguer avec l'art (et l'architecture) de la Renaissance italienne dans les premières décennies du XIXe siècle. On s'empare, dans sa totalité, du processus historique ayant conduit à l'éclosion d'un art national: le cas de Gaillard en est l'éloquente démonstration.

55 *L'Art et la Mode*, n° 17, 28 mars 1885, p. 204. Sur le bal voir le développement dans Gastaldo 2015, pp. 75-82.

Bibliographie

Album (1875). *Album de l'exposition rétrospective de Blois. Mai MDCCCLXXV*. Blois: s.n.

Bartholoni, Albert (1979). *François Bartholony: 1796-1881, banquier et pionnier des chemins de fer français*. Paris: A. Bartholoni.

Bautier, Anne-Marie; Bautier, Robert-Henri (1995). «Nélie Jacquemart-André. Artiste, collectionneuse, mécène ou la passion de l'œuvre d'art», *Gazette des Beaux-Arts*, n° 1513, CXXV, pp. 79-114.

Beaumont-Vassy, Edmond (1866). *Les Salons de Paris et la Société parisienne sous Louis-Philippe Ier*. Paris: F. Sartorius.

Belfoure, Charles (2005). *Monuments to Money. The Architecture of American Banks*. Jefferson-London: McFarland & Co.

Bellamy-Brown, Sylvie (2005). «La Renaissance au service du XIXe siècle. À propos de l'ouvrage de Charles François Callet *Notice historique sur la vie artistique et les ouvrages de quelques architectes français du XVIe siècle* (1842)», *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 9, pp. 21-41.

Bellenger, Sylvain; Forest, Marie-Cécile (1996). «Le château de Blois abandonné et redécouvert par l'histoire». In: Sylvain Bellanger et Françoise Hamon (dir.), *Félix Duban. Les couleurs de l'architecte*. Paris: Gallimard, pp. 79-89.

Bergdoll, Barry (2001). «Léon Vaudoyer et Félix Duban». In: *Félix Duban. Les couleurs de l'architecte. Actes du colloque*. Paris: Maisonneuve & Larose, pp. 41-50.

Bergdoll, Barry (2010). «'Le véritable but de la Renaissance': Léon Vaudoyer and the discourse on the Renaissance in Romantic Historicist Architecture in France». In: Frédérique Lemerle, Yves Pawels, Alice Thomine-Berrada (dir.), *Le XIX*e *siècle et l'architecture de la Renaissance*. Paris: Picard, pp. 229-241.

Bergeron, Louis (1990). *Les Rothschild et les autres: la gloire des banquiers*. Paris: Perrin.

Berty, Adolphe (1864). *La Renaissance monumentale en France. Spécimens de composition et d'ornementation architectoniques empruntés aux édifices construits depuis le règne de Charles VIII jusqu'à celui de Louis XIV*. Paris: A. Morel.

Boisset, Olivier (2005). «Les antiques du compte James-Alexandre de Pourtalès-Gorgier (1776-1855): une introduction historiographique». In: Monica Preti-Hamard, Philippe Sénéchal (dir.), *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*. Rennes: Presses universitaires, pp. 187-206.

Boudon, Françoise (2009). *La première restauration du château de Blois. Lettres de Félix Duban à Jules de La Morandière (1843-1870)*. Saint-Haon-le-Vieux: Librairie Le Puits aux Livres.

Bournon, Fernand (1883). *Étude sur l'ancien château de Blois: le donjon et les oubliettes, les chapelles*. Blois: Impr. de R. Marchand. Extrait des Mémoires de la Société des sciences et lettres de Loir-et-Cher, X (1884).

Brucculeri, Antonio (2013). «Le patrimoine de la Renaissance et la photographie comme outil entre inventaire et historiographie sous la Troisième République». In: Raphaële Bertho, Jean-Philippe Garric et François Queyrel (dir.), *Patrimoine photographié, patrimoine photographique* («Actes de colloques»), [En ligne], mis en ligne le 09 janvier, consulté le 10 avril 2016. Disponible à l'adresse http://inha.revues.org/3955.

Brucculeri, Antonio (2014). «Représentations et transferts de l'architecture de la Renaissance toscane dans l'œuvre des pensionnaires de l'Académie de France au seuil du XIXe siècle». In: Sabine Frommel et Eckhardt Leuschner (dir.), *Ornamentgraphik der frühen Neuzeit: Migrationsprozesse in Europa (Gravures d'architecture et d'ornement au début de l'époque moderne: processus de migration en Europe*). Roma: Campisano, pp. 357-370.

Callet, Félix-Emmanuel (1828). *Villa Bartholony, construite à Séchéron sur les bords du Lac de Genève*. s.l., s.n.

Catalogue (1855). *Catalogue des objets d'art, antiquités égyptiennes, grecques et romaines… tableaux, dessins, gravures, livres à figures sur les Antiquités, l'Architecture et les Beaux-Arts… qui composent le Cabinet et la Bibliothèque du Feu M. Callet*, Paris: Ridel.

Catalogue de Livres (1884). *Catalogue de Livres d'architecture composant la bibliothèque de Feu M. J.B. Lesueur, Architecte, Membre de l'Institut, et de Mobilier, tableaux, gravures, dessins. Aquarelles, Esquisses de Muller, Peintures décoratives, panneaux*. Paris: Jules Martin.

Catalogue des Objets d'art (1904). *Catalogue des Objets d'art et de Haute Curiosité de la Renaissance, Tapisseries, Tableaux anciens composant la Collection Émile Gaillard*. s.l., s.n.

Centorame, Bruno (dir.) (2005). *Autour de la Madeleine. Art, littérature et société*. Paris: Action artistique de la Ville de Paris.

Chaminade, Marcel (1933). *La Monarchie et les Puissances d'argent (1814-1848)*. Paris: Éditions du Siècle.

Chandernagor, Françoise et Poisson, Georges (2001). *Maintenon*. Paris: Norma éditions.

Château de Blois (s.d.). *Château de Blois: décorations murales, peintes, tentures, fresques, plafonds, carrelages. D'après la restauration de F. Duban*. Paris: Librairie générale de l'architecture et des travaux publics, Ducher & Cie.

Chatenet, Monique; Meunier, Florian; Prévet, Alain (dir.) (2012). *Le château de faïence de François Ier*, *Bulletin archéologique*, n° 36.

Clochar, Pierre (1809). *Palais, maisons et vues d'Italie mesurés et dessinés par P. Clochar, architecte*. Paris: P. Gueffier.

Crosnier Leconte, Marie-Laure (2016). *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des Beaux-Arts*. Disponible à l'adresse http://www.purl.org/inha/agorha/002/76388: Destailleur, Hippolyte-Alexandre; http://www.purl.org/inha/agorha/002/78662: Fedel, Achille-Jacques. http://www.purl.org/inha/agorha/002/78250: Hunt, Richard Morris.

Daly, César (1870). *L'architecture privée au XIX*e *siècle. Première série. Nouvelles maisons de Paris et des environs*. t. 1: *hôtels privés*. Paris: Ducher & Cie.

Daly, César (1874). *L'architecture privée au XIX*e *siècle, urbaine et suburbaine. 3*e *Série, Décorations intérieures peintes...* Paris: s.n.

Damiani, Giovanna (2013). «Édouard e Nélie, e il sogno di una casa del Rinascimento italiano». In: Marilena Tamassia (dir.), *Il Rinascimento da Firenze a Parigi. Andata e ritorno*. Firenze: Polistampa, pp. 21-33.

Derrot, Sophie (2015). «La Renaissance du château de Mouchy (1855-1866)». *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 29, pp. 115-123.

Di Luggo, Antonella (1995). *P.M. Letarouilly: il disegno tra rilievo e rappresentazione.* Thèse de doctorat, Università degli Studi di Napoli «Federico II».

Dionisio, Agnese (2003). «Il disegno domestico. César Daly e *L'Architecture privée au XIX*ᵉ *siècle*». *Il Disegno di architettura*, 27, pp. 47-55.

Dugast, Anne; Parizet, Isabelle (1991). *Dictionnaire par noms d'architectes des constructions élevées à Paris aux XIX*ᵉ *et XX*ᵉ *siècles. Première série, période 1876-1899*, t. II, Paris: Service des Travaux historiques.

Duphot, Henry (1852). «Hôtel de la Caisse d'épargne de Bordeaux». *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, X, col. 81-87, tav. 6.

El-Wakil, Leïla (1986). «Genève: sur les traces de deux prix de Rome d'architecture: F.-E. Callet (1791-1854) et J.-B. Lesueur (1794-1883)». *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, pp. 101-115.

El-Wakil, Leïla (1988). «La villa pompéienne des Bartholoni: création d'un Grand prix de Rome». In: Ead., *Bâtir la campagne: Genève 1800-1860*. Genève: Georg, pp. 220-229.

Eudel, Paul (1885). *Collections et collectionneurs*. Paris: Charpentier.

Falguières, Patricia (2012). «La société des objets». préface à Julius von Schlosser, *Les Cabinets d'art et de merveilles de la renaissance tardive*. Paris: Macula, pp. 7-54.

Fatio, Guillaume (1918). *Villa Bartholoni: 1828*. Genève: Charnaux.

Fortoul, Hippolyte (1839). «Chronique parisienne. VII. Beaux-Arts – Théâtre – Littérature». *Revue britannique*, t. XXII, 4ᵉ série, juillet, pp. 109-124.

Frommel, Sabine (1998). *Sebastiano Serlio architetto*. Milano: Electa.

Galichon, Émile (1865). «Les cabinets d'amateurs. La galerie Pourtalès. III. Les tableaux italiens», *Gazette des Beaux-Arts*, janvier, pp. 5-19.

Garric, Jean-Philippe (2004). *Recueils d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture français*. Sprimont: Mardaga.

Garric, Jean-Philippe (2011). «La Renaissance perfectionnée. Le Cinquecento dans *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome* de Charles Percier et Pierre Fontaine». *Ricerche di Storia dell'arte*, n° 105, pp. 25-41.

Garric, Jean-Philippe (2016). «Alexandre Lenoir et Charles Percier: un compagnonnage oublié». In: Geneviève Bresc-Bautier et Béatrice de Chancel-Bardelot (dir.), *Un musée révolutionnaire. Le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir*. Paris: Hazan, pp. 241-250.

Gastaldo, Cécile (2015). *Jules Février (1842-1937), architecte méconnu du* XIXᵉ *siècle, auteur de l'hôtel Gaillard*. Mémoire de master sous la direction de Jean-Michel Leniaud: École pratique des hautes études, Paris.

Gazzola, Virginie (2011). *Le Conservatoire de musique de Genève (1856-1858): un édifice culturel en mutation*. Mémoire de master sous la direction de Leila El-Wakil et David Ripoll: Université de Genève.

Gilot, Marie-Agnès (2009). «Le catalogue de vente de la bibliothèque de l'architecte Augustin-Nicolas Caristie». In: Olga Medvedkova (dir.), *Bibliothèques d'architecture/ Architectural librairies*. Paris: INHA, pp. 255-280.

Grandjean de Montigny, Victor; Famin, Victor (1806-1815). *Architecture toscane, ou Palais, maisons et autres édifices de la Toscane, mesurés et dessinés*. Paris: P. Didot l'aîné.

Guignard, Bruno (1999). *Blois au fil de la plume*. Saint-Claude-de-Diray: Hesse.

Hamon, Philippe (1982). «Gaillard, Eugène». In: *Dictionnaire de Biographie Française.* Paris: Librairie Letouzey et Ané, t. XV, p. 81.

Jacquemart, Albert (1864). «Les cabinets d'amateurs. La galerie Pourtalès. I. Objets d'art et de curiosité». *Gazette des Beaux-Arts*, novembre, p. 377-397.

Jacques, Annie (1996). «La formation de Félix Duban à l'École des Beaux-Arts (1814-1823)». In: Sylvain Bellanger et Françoise Hamon (dir.), *Félix Duban. Les couleurs de l'architecte*. Paris: Gallimard, pp. 28-30.

Kick, Paul (1902). *Gebäude für Banken und andere Geldinstitute, in Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude des Handbuches der Architektur. Vierter Teil.* In: Josef Durm, Hermann Ende et Eduard Schmitt (dir.), *Handbuch der Architektur*. Stuttgart: A. Bergsträsser (A. Kröner).

Langer, Laurent (2006). «Les tableaux italiens de James-Alexandre Comte de Pourtalès-Gorgier». In: Olivier Bonfait, Philippe Costamagna, Monica Preti-Hamard (dir.), *Le Goût pour la peinture italienne autour de 1800, prédécesseurs, modèles et concurrents du Cardinal Fesch*. Ajaccio: Musée Fesch, pp. 261-275.

La Saussaye, Louis de (1840). *Histoire du château de Blois*. Blois: s.n., rééd.: 1846, 1850, 1862, 1866, 1875.

Le Gaulois (1885). «Bloc-Notes Parisien / Bal au Château Gaillard». *Le Gaulois,* XIX, 3e série, 11 avril 1885, pp. 1-2.

Le Nail, Ernest (1875). *Architecture de la Renaissance. Le Château de Blois (extérieur et intérieur): ensembles et détails. Sculpture ornementale, décorations peintes, cheminées, tentures, plafonds, carrelages. Texte historique et descriptif par E. Le Nail*. Paris: Librairie générale de l'architecture et des travaux publics, Ducher & Cie.

Leniaud, Jean-Michel (2003). «Néo-Renaissance et style Henri II au XIXe siècle». In: Hervé Oursel et Julia Fritsch (dir.), *Henri II et les Arts*. Paris: Musée du Louvre, pp. 319-336.

Lenormant, François (1864). «Les cabinets d'amateurs. La galerie Pourtalès. II. Antiquités grecques et romaines». *Gazette des Beaux-Arts*, décembre, pp. 473-506.

Letarouilly, Paul-Marie (1840-1857). *Édifices de Rome moderne, ou Recueil des palais, maisons, églises, couvents, et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome*. 4 voll. Paris: F. Didot et frères, puis Bance.

Leveau-Fernandez, Madeleine (1994). *Hôtels de caisse d'épargne*. Paris: Les éditions de l'Épargne.

Leveel, Pierre (1974). «Les Biancourt d'Azay». *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, XXXVII, pp. 423-443.

Mantz, Paul (1865). «Les cabinets d'amateurs. La galerie Pourtalès. IV. Les peintures espagnoles, allemandes, hollandaises, flamandes et françaises». *Gazette des Beaux-Arts*, février, p. 95-117.

Mathieu, Caroline (2008). «Le beau et l'utile: France-Angleterre, l'architecture dessinée». In: *Napoléon III et la reine Victoria. Une visite à l'exposition universelle de 1855*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées nationaux, pp. 128-133.

Métais, Marianne (2009). «Un château Renaissance au XIXe siècle: les restaurations du château de Sully, Saône-et-Loire». *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 18, pp. 93-104.

Middleton, Robin (1996). «L'hôtel Pourtalès-Gorgier». In: Françoise Hamon et Sylvain Bellanger (dir.), *Félix Duban. Les couleurs de l'architecte*. Paris: Gallimard, pp. 137-146.

Molinier, Émile (1904). «Avant-propos». In: *Catalogue des Objets d'art et de Haute Curiosité de la Renaissance, Tapisseries, Tableaux anciens composant la Collection Émile Gaillard*. Paris: Georges Petit, In-folio.

Morozzo Della Rocca, Maria Donatella (1981). *P. M. Letarouilly: 'Les edifices de Rome moderne'. Storia e critica di un'opera propedeutica alla composizione*, Roma: Bulzoni.

Nègre, Valérie (2006). *L'Ornement en série. Architecture, terre cuite et carton-pierre*. Sprimont: Mardaga.

Pace, Sergio (1999). *Un eclettismo conveniente. L'architettura delle banche in Europa e in Italia, 1788-1825*. Milano: Franco Angeli.

Palustre, Léon (1879-1885). *La Renaissance en France*. 3 voll. Paris: A. Quantin.

Parizet, Isabelle (2016). «Le style néo-Renaissance à Paris (1850-1900). Héritage historique ou art original?». In: Antonio Brucculeri et Sabine Frommel (dir.), *Renaissance italienne et architecture au XIXe siècle. Interprétations et restitutions*. Roma: Campisano, pp. 215-231.

Patay (1876). *Coup d'œil sur l'exposition rétrospective de Blois (1875) par le Dr Patay*. Orléans: Herluison.

Percier, Charles; Fontaine, Pierre-François-Léonard (1798). *Palais, maisons et autres édifices modernes, dessinés à Rome*, Paris: Ducamp.

Percier, Charles; Fontaine, Pierre-François-Léonard (1809). *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs*. Paris: P. Didot l'aîné.

Périer, Claude (1882). «Hôtel particulier à Paris». *La Semaine des Constructeurs*, VII, n° 1, 1er juillet, pp. 6-8.

Pérouse de Montclos, Jean-Marie (1984). *'Les Prix de Rome'. Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIIIe siècle*. Paris: Berger-Levrault/Énsba.

Petit, Victor (s.d., vers 1860 ?). *Les châteaux de France des XVe et XVIe siècles*. Paris: Boivin.

Pieńkos, Andrzej (2016). «'C'est la demeure d'un authentique artiste'. La Renaissance italienne exploitée dans les maisons d'artistes du XIXe siècle». In: Antonio Brucculeri et Sabine Frommel (dir.), *Renaissance italienne et architecture au XIXe siècle. Interprétations et restitutions*. Roma: Campisano, pp. 181-190.

Pinchon, Jean-François (1992). *Les palais d'argent. L'architecture bancaire en France de 1850 à 1930*. Paris: Réunion des Musées nationaux.

Piot, Charlotte (2010). *Piot, Eugène*. In: Philippe Sénéchal et Claire Barbillon (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*. Disponible à l'adresse `http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/piot-eugene.html`.

Pompéi (1981). *Pompéi. Travaux et envois des architectes français au XIX*e *siècle*. Paris-Roma: Ensba/EFR.

Pourtalès, Victoire de; Boisset, Olivier (2005). «La collection Pourtalès». In: Bruno Centorame (dir.), *Autour de la Madeleine. Art, littérature et société*, Paris: Action artistique de la Ville de Paris, pp. 172-175.

Prevost-Marcilhacy, Pauline (1993). «James de Rothschild à Ferrières: les projets de Paxton et de Lami». *Revue de l'Art*, vol. 100, n° 1, pp. 58-73.

Prevost-Marcilhacy, Pauline (1995). *Les Rothschild mécènes et bâtisseurs*. Paris: Flammarion.

Prevost-Marcilhacy, Pauline (2006). «Les Rothschild collectionneurs de peinture italienne». In: Olivier Bonfait, Philippe Costamagna, Monica Preti-Hamard (dir.), *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800, prédécesseurs, modèles et concurrents du Cardinal Fesch*. Ajaccio: Musée Fesch, pp. 277-290.

Richard-Bazire, Anne (2014). *Jean-Louis Pascal*, numéro monographique de la revue *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 28.

Rivoalen, Émile (1882). «Hôtel Gaillard». *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, XXXIX, col. 120-121.

Rizzo, Cettina (2015). *Le collectionnisme au XIX*e *siècle. Théophile Gautier et les Préfaces aux catalogues des ventes aux enchères*. Paris: L'Harmattan.

Rose, Francesca (1996). «Jules de la Morandière, 'Gardien jaloux et fidèle de l'œuvre de Duban'». In: Sylvain Bellanger et Françoise Hamon (dir.), *Félix Duban. Les couleurs de l'architecte*. Paris: Gallimard, pp. 92-93.

Saboya, Marc (1983). «Bordeaux et la R.G.A.: 1840-1855: les étapes d'une reconnaissance artistique». *Bulletin et mémoires de la Société archéologique de Bordeaux*, LXXIV, pp. 19-30.

Sainte Fare Garnot, Nicolas (2013). «Nélie Jacquemart e Stefano Bardini, un legame particolare». In: Marilena Tamassia (dir.), *Il Rinascimento da Firenze a Parigi. Andata e ritorno.* Firenze: Polistampa, pp. 35-45.

Sauvageot, Claude (1867). *Palais, châteaux, hôtels et maisons de France du XV*e *au XVIII*e *siècle*. Paris: Morel.

Sédille, Paul (1885). «La Céramique moderne, visite aux Ateliers de faïenceries d'art de M. Lœbnitz». *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, XLII, col. 266.

Sellali, Amina (2005). «L'exposition universelle de 1867. Les habitations à bon marché». In: Myriam Bacha (dir.), *Les expositions universelles à Paris de 1855 à 1937*. Paris: Action artistique de la Ville de Paris, pp. 73-76.

Souvenirs (1863). *Souvenirs de la Galerie Pourtalès. Tableaux, antiques et objets d'art. Photographies par Goupil & C*ie. Paris: Goupil & Cie éditeurs.

Specklin, Joseph (2012). «Pierre Charles Dusillion et l'architecture néorenaissance». *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 23, pp. 87-105.

Stoskopf, Nicolas (2002). *Banquiers et financiers parisiens*. Paris: Picard/Cénomane.

Succession (1916). *Succession de Madame E. Gaillard. Catalogue des objets d'art et de curiosité... tableaux... faïences... meubles... Vente 15-17... mai 1916*. Paris: M. Pauline / B. Lasquin fils.

Tamassia, Marilena (dir.) (2003). *Il Rinascimento da Firenze a Parigi. Andata e ritorno*. Firenze: Polistampa.

Tomasi, Michele (2010). *Molinier, Émile*. In: Philippe Sénéchal et Claire Barbillon (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*. Disponible à l'adresse `http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/molinier-emile.html`

Verdot, Jean-Maurice (1838). *L'hôtel de Carnavalet. Notice historique*. Paris: Auguste Aubry.

Verne, Jules (1868). *Géographie illustrée de la France et de ses colonies*. Paris: Hetzel, rééd. 1870.

Ville de Blois (1875). *Ville de Blois. Exposition rétrospective et moderne. Catalogue des objets d'art exposés au Château de Blois...* Blois: s.n.

Villiers, Pierre (1806). *Manuel du voyageur à Paris, ou Paris ancien et moderne* [...] *Nouvelle édition revue, corrigée et considérablement augmentée*. Paris: Delaunay libraire (1ère éd.: 1802).

Von Buttlar, Adrian (1999). *Leo von Klenze. Leben – Werk – Vision*. München: C.H. Beck.

Wallon, Paul (1888). «Notice sur la vie et les œuvres de Antoine-Julien Hénard». *L'Architecture*, I, n° 30, 28 juillet, pp. 349-351.

Watkin, David (2006). «The Transformation of Munich into a Royal Capital by Kings Maximilian I Joseph and Ludwig I of Bavaria ». *The Court Historian*, XI, n° 1, pp. 1-14.

Wheeler, Katherine (2014). *Victorian Perceptions of Renaissance Architecture*. Farnham: Ashgate.

Zola, Émile (1871). *La Curée*. Paris: A. Lacroix, Verboeckhoven.

MDCCC 1800
Vol. 5 – Luglio 2016

[online] ISSN 2280-8841

Il Breviario Grimani e le sue riproduzioni fotografiche nell’Ottocento

Sara Filippin
(Università degli Studi di Padova, Italia)

Abstract In the first half of the 1860s two photographic campaigns were conducted on the Grimani Breviary (Venice, Marciana Library): the first one by Antonio Perini, who in 1862 published the photographs of 110 miniatures among the most relevant of the manuscript; the second was realised around 1864 by initiative of the French publisher Léon Curmer, who aimed at publishing thirty-six chromolithographs taken from the same miniatures. Since then the Breviary was no longer photographed. On the basis of archival documents and the analysis of some copies of those reproductions, the paper shows that the negatives obtained by Perini were employed for further editions of the images in 1878, 1880-1881, 1903 and 1906.

Keywords Grimani Breviary. Antonio Perini. Léon Curmer. Ferdinando Ongania. Photographs of manuscripts.

1 Introduzione

Il Breviario Grimani, conservato presso la Biblioteca Marciana di Venezia,[1] è un manoscritto miniato di produzione fiamminga composto tra la fine del XV e i primi due decenni del XVI (Mazzucchi 2009, p. 9), e nel 1520 documentato in possesso del cardinale Domenico Grimani (1461-1523). È provvisto di una rilegatura in velluto cremisi arricchita da una cornice con motivi decorativi, due cartigli e due medaglioni contenenti le effigi del cardinale Domenico Grimani nel piatto anteriore, ed Antonio Grimani, padre di Domenico, in quello posteriore, il tutto in argento dorato.

Pervenuto alla Serenissima per lascito testamentario alla morte di Domenico, rimase in mano agli eredi fino al 1592, quando fu affidato prima alla Biblioteca di San Marco, e successivamente fatto confluire nel tesoro della Basilica patriarcale. Nel novembre del 1801[2] fu retrocesso alla Marciana, dove ancora oggi costituisce uno dei cimeli più ragguardevoli.

Il pregio che gli viene unanimemente riconosciuto risiede nell’elevato numero di figurazioni a piena pagina, nella varietà di temi che alternano soggetti religiosi e laici, e motivi floreali e animalistici, nel naturalismo evidente in molte delle scene, nella preziosità esecutiva e stilistica non solo nelle figurazioni maggiori ma anche nelle parti decorative. Il manoscritto è uno dei più pregiati tra quelli oggi esistenti – «arguably the greatest work in the history of Flemish manuscript illumination» (Kren, McKendrick 2003, p. 420) – pregio che lo vede diretto rivale del noto *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* (Chantilly, Musée Condé, ms. 65; cfr. Mazzucchi 2009, p. 9). Nel tesoro della basilica esso visse per due secoli sconosciuto ai più (cfr. Coggiola 1908, p. 33), mostrato solo in rare occasioni a personalità di rango e a regnanti (cfr. Zanotto 1862a, p. I; Coggiola 1908, pp. 33 e 41-42), e anche dopo il suo trasferimento alla Marciana fu per qualche tempo trascurato da studiosi quali Lecomte, Séroux d’Agincourt e Rio che nelle rispettive opere storiche non ne trattarono, o ne accennarono con informazioni non di prima mano (cfr. Zanotto 1862a, p. XI-XIII).

1 Mss. Cod. Lat. I, 99 (= 2138). Sul manoscritto cfr. soprattutto Coggiola 1908, Ferrari 1970 e Mazzucchi 2009. Ai due ultimi testi rimando anche per la bibliografia, segnalata rispettivamente a pp. 45-50 e pp. 38-39.

2 Francesco Zanotto (1862a, pp. X-XI), e altri dopo di lui, ritenevano che il trasferimento del Breviario alla Marciana fosse avvenuto nel 1797, sulla base di un decreto della municipalità del 4 ottobre di quell’anno che lo destinava alla Biblioteca. La consegna fu però materialmente eseguita solo il 23 novembre 1801. Cfr. Coggiola 1908, pp. 34-41 e Ferrari 1970, pp. 297-298, docc. 23 e 24.

Attorno alla metà dell'Ottocento, nel vigore degli studi storici e con la riscoperta dei primitivi – in letteratura come nell'arte –, in presenza di un diffuso e vivace interesse collezionistico per la produzione grafica e manoscritta animato dalla consistente presenza sul mercato di materiale antico proveniente dalle disciolte corporazioni religiose, e dopo la pubblicazione di qualche scritto a carattere storiografico (cfr. Morelli 1800, pp. 77-78 e 226-229; Cicogna 1824, pp. 189-191; Reichhart 1852; Harzen 1858), la notorietà del Breviario si diffuse anche in ambito non specialistico, come attestano le segnalazioni nelle guide turistiche di Venezia che, dalla fine degli anni '40, lo ricordano come oggetto meritevole di interesse nel percorso di visita di Palazzo Ducale, dove la Biblioteca di San Marco era ospitata dal 1812.[3] Il numero di studiosi e semplici estimatori interessati a prenderne visione crebbe allora considerevolmente.

Nel 1862, il fotografo veneziano Antonio Perini[4] pubblicò la riproduzione fotografica delle 110 miniature a piena pagina e quelle dei piatti anteriore e posteriore, col titolo *Fac-simile delle miniature contenute nel Breviario Grimani conservato nella Biblioteca di S. Marco*. Alle fotografie volle associato un testo a commento delle singole tavole, che fu predisposto da Francesco Zanotto[5] assieme ad uno studio storico-critico sul manoscritto. I testi furono tradotti in francese da Louis de Mas Latrie[6] e ne fu approntata un'edizione bilingue.[7] L'opera venne presentata all'Esposizione Universale di Londra di quell'anno,[8] dove ottenne

3 Scorrendo alcune guide turistiche della città pubblicate nel quinto e sesto decennio dell'Ottocento, appare evidente l'interesse che si andava coagulando attorno al Breviario. Nel suo *Fiore di Venezia* (1839), Ermolao Paoletti, soffermandosi sulla Biblioteca Marciana, parlò solo di «gran tesoro di preziosi libri» (p. 80), non citando in particolare nessuna opera, ma nel decennio successivo, Giannantonio Moschini, nel ricordare il pregio di quei materiali, nominò il «famoso breviario Grimani» (1847, p. 22), visibile rivolgendosi al bibliotecario. Una sintetica citazione del manoscritto, assieme ad altri codici, si trova in Selvatico, Lazari (1852, p. 56), ma con l'assegnazione del doppio asterisco, ad indicarne la grande rilevanza. Nel 1856 Francesco Zanotto si soffermò più diffusamente sul Breviario e sulla sua preziosità: «Breviario del cardinale Domenico Grimani – miniato da *Giovanni Hemling*, *Gherardo Van der Meire*, *Liviano da Anversa* e da altri del secolo XV, con coperta d'argento dorato, e sopraccoperta di velluto cremesino ornata di argento e fornita di due medaglie d'oro sprimenti le immagini del donatore e del padre di lui, Antonio doge» (p. 132). Quello stesso anno, anche il famoso *Handbook for Travellers* del Murray aveva ormai acquisito il Breviario tra le opere segnalate. Dalla sala di lettura della Biblioteca «the door leading to the librarian's apartments, where are preserved the MS. treasures (upwards of 10,000) of this celebrated collection, amongst which may be mentioned the magnificent Grimani breviary with more than 100 splendid miniatures by Hemling, Vander Mere, &c. of the 16th centy.; it was purchased by Doge [sic] Grimani in the 16th centy. for 500 zequins, and is one of the finest works of art of the kind in the world» (Anon. 1856, p. 325). Alla fine del decennio, nel resoconto di un suo viaggio in Italia, Adolphe Lance si soffermò sulla cortesia di Giuseppe Valentinelli e aggiunse: «Quand vous irez à Venise, mon cher confrère, n'oubliez pas de vous munir, comme j'avais fait moi-même, d'une bonne lettre de recommandation pour le savant bibliothécaire de Saint-Marc, M. l'abbé Valentinelli» (1859, p. 194). Valentinelli stesso avrebbe illustrato con grande disponibilità le opere custodite nella sua stanza «et vous pourrez contempler à votre aise le plus précieux manuscrits de cette riche collection. Je signale notamment à votre future attention un Évangéliaire grec du IXe siècle; un Psautier du Xe, enrichi de belles miniatures; un Missel français du XIIe, et, par-dessus tout, le Bréviaire du cardinal Dominique Grimani, splendidement illustré par Hemling» (pp. 194-195). Negli anni '50 dell'Ottocento quindi, l'antico codice era ormai molto noto. Sorprendentemente, esso non venne invece nominato in *Venezia e le sue lagune*, testo predisposto in occasione del IX Congresso degli scienziati italiani che si tenne nel 1847 a Venezia dove sono invece citati parecchi altri manoscritti conservati alla Marciana, compreso il *De nuptiis Philologiae et Mercurii* che Antonio Perini riprodusse nel 1878 (cfr. Correr et al. 1847, vol. 2, t. 1, p. 438).

4 Su Antonio Perini (Chioggia, 29 marzo 1830-Treviso, 22 agosto 1879) cfr. soprattutto Becchetti 1978, p. 124; Prandi 1979, pp. 171-172; Zannier 1986a, pp. 183-184; 1986b, p. 20; Costantini 1986, p. 33; Vanzella 2008, pp. 138-139; Paoli 2013, pp. 1059-1060. In relazione ai dati anagrafici del fotografo qui pubblicati, che correggono quanto noto in bibliografia, cfr. Archivio Storico Comunale di Venezia, Scheda famiglia Perini Antonio; Rubrica generale della popolazione 1857, vol. 79; Registro della popolazione 1870 PASE-PERN, n. 195. Cfr. anche Ufficio di Stato civile Comune di Treviso, Atti di morte (1879), n. 307. Perini, originario della parrocchia di San Giacomo Apostolo di Chioggia (e non di Treviso come fino ad ora ritenuto), si trasferì a Venezia con la famiglia nel 1844-45. Nessuno dei documenti anagrafici a lui riferiti riporta il nome 'Fortunato' con cui viene diffusamente indicato in letteratura, certo in ragione di un caso di omonimia, e che qui è stato omesso.

5 Su Francesco Zanotto (1794-1863) cfr. Collavin 2012.

6 Louis de Mas Latrie (1815-1897) fu storico e archeologo, archivista paleografo, segretario tesoriere dell'École des Chartes e suo direttore agli studi, capo della sezione legislativa e giudiziaria degli archivi nazionali di Parigi, membro dell'Institut, de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Cfr. Perini 1862a, n.p.; Vapereau 1893, p. 1069; Bibliothèque nationale de France, scheda d'autorità Louis de Mas Latrie.

7 Dice Perini nell'indirizzo al lettore: «E perché fosse l'opera valutata convenientemente dall'Europa universa, divisava di farla volgere nella ovunque diffusa lingua della Senna gentile, ed ebbi a grande ventura che, mosso dalla singolarità della impresa, mi si offeriva di sobbarcarsi a tanta fatica, e con quella benignità tutta propria degli uomini dotti e cortesi il signor L. de Mas Latrie, notissimo per opere originali laudatissime; di che debbo rendere a lui pubbliche dimostrazioni di grato animo» (1862a, n.p.).

8 La *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* fu aperta al pubblico dal 1 maggio al 1 novembre 1862 (cfr. Timbs 1863, pp. 58 e 341). Il *Fac-simile* fu esposto anche alla mostra della London Photographic Society del 1864 (cfr. *Photographic Exhibitions in Britain 1839-1865*) e alle esposi-

un buon successo. Per essa il fotografo chiese la tutela della proprietà intellettuale, e per assicurare l'originalità delle singole sue copie previde anche di firmarne i volumi.

L'edizione periniana, pur non integrale, fu a tutti gli effetti la prima pubblicazione del Breviario, e un momento importante per la sua conoscenza e fortuna critica. Molti da allora lo studiarono, ed esso fu riprodotto altre volte, integralmente o in singole tavole, fino all'ultimo prezioso facsimile realizzato dall'editrice Salerno nel 2009, che ha a sua volta guadagnato l'onore di un'esposizione nel 2014.[9] In ragione dei mezzi tecnici disponibili allora ed ora, il *Fac-simile* di Perini è naturalmente molto diverso dall'ultimo dell'editrice Salerno, che riproduce il contenuto e l'aspetto fisico del manoscritto, regalandoci una sorta di esemplare gemello nato cinque secoli dopo l'originale, e da esso distinguibile solo per i segni del tempo che inevitabilmente caratterizzano l'originale grimaniano. Ciò evidenzia la netta oscillazione che il concetto stesso di 'facsimile', e il suo uso (o abuso), hanno subito nel tempo, dando la misura del diverso contenuto semantico assegnato al termine e forse anche del rigore col quale esso nel tempo fu impiegato.[10] Se noi oggi attribuiamo questa definizione all'ultima edizione, non saremmo più disposti a fare altrettanto con quella di Perini: il quale, tuttavia, intese imitare al meglio l'antico codice, riproducendo anche, in galvanoplastica,[11] le decorazioni della rilegatura.

La pubblicazione di Perini fu il frutto di una delle prime imprese fotografiche di ampio respiro documentate a Venezia in relazione ai beni artistici cittadini,[12] si pone su un piano di rilievo anche in ambito internazionale, e costituisce una tappa fondamentale non solo nella conoscenza del Breviario, ma anche della storia della fotografia veneziana, e della vicenda stessa della riproduzione dei beni artistici.[13] Rappresenta un caso di studio

zioni universali di Dublino del 1865 (cfr. Hind [1866]), Parigi del 1867 e Vienna del 1873 (cfr. Becchetti 1978, p. 124).

9 Si tratta della mostra *Kirchenfürsten, Kunstmäzene, Kodizes - Ein Gleichklang der Ideen von Herrschern in der Renaissance*, tenuta alla Martinus-Bibliothek di Mainz, dal 25 marzo al 25 aprile 2014, durante la quale è stato esposto anche il facsimile dell'altrettanto pregiato Glockendon-Gebetbuchs des Mainzer Kardinals Albrecht von Brandenburg, http://dcms.bistummainz.de/bm/dcms/sites/pfarreien/dekanat-wetterau-west/pvpgww/pg_rock/gambach/aktuell/nachrichten.html?f_action=show&f_newsitem_id=41122 (2016-02-07).

10 Già nel 1943, Frank Weitenkampf (1866-1962), per molti anni curatore della sezione grafica e responsabile dell'Art Department alla New York Public Library, poneva il problema del significato da assegnare al termine 'facsimile' portando una lunga serie di esempi realizzati con varie tecniche, ed esortando ad un'analisi approfondita dei risultati ottenuti e all'attenzione necessaria nella valutazione di quanto l'editoria offriva sotto tale veste (cfr. Weitenkampf 1943). Sulle problematiche relative alla produzione di facsimili di antichi manoscritti cfr. anche Faraggiana di Sarzana 2006, Doulkaridou 2012 e McKitterick 2013, soprattutto pp. 72-138.

11 Si tratta di un procedimento a base elettrochimica sviluppato all'inizio del XIX sec. per proteggere i metalli soggetti ad ossidazione attraverso l'applicazione di uno strato di metallo inalterabile superficiale. Venne poi usato, come nel caso in fattispecie, per la produzione di 'matrici' per riprodurre oggetti tridimensionali e a rilievo. Tra i manuali ottocenteschi sulla materia segnalo Smée 1843; Hammann 1857; Geymet, Alker 1882.

12 Le opere d'arte cittadine erano da tempo all'attenzione dei fotografi locali, e di Perini soprattutto, uno dei primi ad impegnarsi in questo settore d'attività allora in via di espansione, ma le imprese di ampio respiro documentate in quegli anni sono poche. Allo stato degli studi, prima del lavoro sul Breviario Grimani, si può citare solo la campagna fotografica condotta dai Fratelli Alinari di Firenze (1858) per la riproduzione dei disegni del *Libretto degli schizzi*, allora conservato all'Accademia di Belle Arti e ritenuto autografo di Raffaello, finalizzata alla realizzazione del 'Raphael Project' promosso dal principe Albert d'Inghilterra. Il progetto intendeva raccogliere tutte le riproduzioni disponibili sul mercato, delle opere del pittore urbinate e dei suoi maestri e seguaci, allo scopo di predisporre strumenti idonei alla ricostruzione della storia dell'arte legata alla sua figura. La bibliografia sull'argomento è vasta. Si vedano almeno Anon. 1859a, p. 90; Weigel 1859; Becker, Ruland 1863; Ruland 1876; Conti 1977; Spalletti 1979, p. 462; Montagu 1986; 1995; Dimond 1987; Hamber 1989, 1996, pp. 219-223; Peters 2011, 2013. L'impresa degli Alinari fu seguita nel 1864 da altra analoga, ma più vasta, campagna fotografica dello stesso Perini sui disegni dell'Accademia che mostra chiaramente gli influssi dell'iniziativa della casa regnante inglese e segnala il diffondersi presso un ampio pubblico dell'interesse per disegni e schizzi dei grandi maestri del passato (cfr. Perini 1865a).

13 Il contributo che la fotografia era in grado di prestare alla conoscenza e allo studio dei manoscritti fu subito chiaro alla mente di alcuni studiosi, sia in relazione alla possibilità di ottenerne facilmente, e diffonderne, le riproduzioni, sia per la garanzia di 'fedeltà' che essa offriva. Se ne sostenne anche l'importanza per rendere leggibili testi sbiaditi, e si giunse, qualche decennio dopo, al suo impiego nella lettura dei palinsesti (cfr. Faraggiana di Sarzana 2006). Fin dagli anni '50 dell'Ottocento è nota una variegata attività riproduttiva di interi codici e di loro singole carte o dettagli. Alla metà degli anni '40 dell'Ottocento, l'antiquario e bibliofilo sir Thomas Phillipps (1780-1862) ebbe contatti con William Henry Fox Talbot (1800-1877) in relazione alla possibilità di impiegare il calotipo nella riproduzione di antichi codici (cfr. Hamber 1996, pp. 217-218). Nel 1855, in Francia, fu avanzata la proposta – avveniristica – di realizzare un catalogo dei manoscritti della Bibliothèque Impériale, facendone fotografare le prime pagine (cfr. L[acan] 1856a). Negli anni immediatamente seguenti, lo storico dell'arte bizantina Pierre de Sevastianoff raccolse migliaia di fotografie di rari scritti orientali, molti dei quali provenienti dal monte Athos (Paul Meyer la definì «riche collection»; 1866, p. 313), e più volte ne offrì esemplari alla Société Française de Photographie (cfr. Anon. 1858, p. 4; 1859b, p. 153; 1861, pp. 2-3). A Londra, alcune iniziative videro impegnato il fotografo Camille Silvy (1834-1910) fin dal suo arrivo nella capitale britannica, nel 1859, e nei decenni successivi furono riprodotti alcuni rari manoscritti

di sicuro interesse per verificare le modalità con cui, nei decenni immediatamente seguenti alla sua nascita, la fotografia si apprestò a guardare alle opere d'arte, in diretta concorrenza con i tradizionali mezzi grafici di traduzione: anche in rapporto al mondo della fruizione, dell'editoria, e al modificarsi nel tempo delle abitudini visive.

Questo testo ricostruisce i momenti principali della produzione e prima diffusione del *Fac-simile*, soffermandosi ad analizzare alcuni aspetti tecnici delle fotografie che lo compongono, e rapportando i risultati ottenuti dal fotografo con altre edizioni successive del Breviario.[14]

2 La produzione del *Fac-simile*

A quanto afferma il fotografo nell'indirizzo al lettore premesso all'edizione, la sollecitazione a condurre l'«ardua e gelosa» (Perini 1861a) impresa gli provenne da un incarico di parte governativa – da situarsi nel 1858[15] – per la riproduzione di alcune delle miniature del Breviario che stimolò in lui il desiderio di proseguire oltre nel lavoro, fotografando l'intero corpus delle miniature maggiori (Perini 1862a). Egli allora chiese, ed ottenne, il consenso dall'autorità superiore alla loro pubblicazione in nome proprio, e la disponibilità dei preposti della Biblioteca Marciana a collaborare all'impresa, a motivo della funzione di tutela dell'originale che le riproduzioni avrebbero garantito: almeno per alcuni aspetti, le fotografie avrebbero surrogato il manoscritto e arginato il desiderio di vederlo, se non altro in una parte dei curiosi.[16] L'introduzione storico-critica di Francesco Zanotto, e il commento alle singole miniature riprodotte che ne metteva in luce il pregio stilistico e gli aspetti narrativi, si rivelavano poi opportuni sia in considerazione della conoscenza del prezioso originale, che anche per accompagnare e valorizzare l'opera del fotografo.

In una lettera del novembre 1861, indirizzata alla Biblioteca Marciana al termine delle riprese (*infra*, Documenti, 1), Perini fornì alcune informazioni per noi oggi interessanti: vi si apprende che egli si servì «di congegno apposito ond'evitare il contatto delle mani», che usò «processi chimici pronti onde esporlo [il Breviario] il meno possibile alla luce», e infine che il tempo di ripresa fu «di circa 10 minuti per pagina, ben inteso all'ombra» (Perini 1861a). Contestualmente chiese anche che, «quantunque dal canto mio abbia la coscienza di aver corrisposto pienamente alle giuste esigenze e condizioni impostemi dai Signori Preposti a piena garanzia del prezioso documento d'arte», si procedesse ad un «esame scrupoloso di ciascuna carta di esso Breviario a convinzione che nulla ha sofferto» (1861a).

La verifica richiesta fu condotta, verbalizzata e sottoscritta dal bibliotecario Giuseppe Valentinelli, dal Vice bibliotecario Giovanni Veludo, dal coadiutore Giambattista Lorenzi e da Spiridione Stella che materialmente seguì, momento per momento, l'esecuzione del lavoro, i quali attestarono che il prezioso originale «non fu minimamente danneggiato per l'uso fattone dal fotografo Sig.r Antonio Perini» (1861a).

Non è noto a quale «congegno» Perini si riferisse nella sua comunicazione, ma si può imma-

(cfr. Hamber 1995, pp. 104-105; 1996, pp. 35-102 e 217-230). La fotografia era allora molto attiva anche nel settore della riproduzione di disegni ed incisioni, e l'editoria fotografica aveva già pubblicato importanti raccolte d'immagini 'in facsimile', come la *Notice sur la vie de Marc-Antoine Raimondi*, di Benjamin Delessert (1853-1855), e le due realizzate dai fratelli Louis-Auguste e Auguste-Rosalie Bisson, *L'Œuvre de Rembrandt reproduit par la photographie, décrit et commenté par M. Charles Blanc* (1853-1858) e *Œuvre d'Albert Dürer* (1854-1861). Su questi temi cfr. anche Aubenas 2010.

14 I documenti d'archivio sui quali è elaborato questo testo sono conservati in: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Archivi storici, 1861 e 1876; Venezia, Accademia di Belle Arti, Fondo storico, Atti 1860-1878, b. 178, fasc. Esposizione di Londra del 1862; Venezia, Archivio di Stato, Luogotenenza delle Province Venete, serie Atti 1857-1861, b. 751, fasc. 16. 20/5, e serie Atti 1862-1866, b. 1546, fasc. 39. 15/1; Venezia, Archivio di Stato, Presidenza della Luogotenenza delle Province Venete, b. 591 (1862-1866), fasc. 11. 6/4; Venezia, Archivio di Stato, Camera di commercio, industria, artigianato, agricoltura, primo deposito, b. 335 (1861), b. 348 (1862) e b. 359 (1863), tutti in fasc. III. Concorsi; Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Fondo Cicogna, Epistolario.

15 Giorgio Emanuele Ferrari (1970, p. 11) data l'inizio delle riprese al 1858, riferendosi probabilmente alle fotografie realizzate da Perini per incarico governativo, ma gran parte del lavoro fu evidentemente espletato nel 1861.

16 Scrive Perini nell'indirizzo al lettore: «Pertanto, manifestata sommessamente la mia brama alli benemeriti preposti di quella biblioteca ne ottenni la permissione; mossi principalmente dal fatto, che, una volta fossero tutte quelle stupende e variate composizioni rese pubbliche, si otterrebbero due fini utilissimi; il primo, cioè, che verrebbero a luce tanti esemplari valevoli ad avvantaggiare maravigliosamente lo studio delle Arti belle; ed il secondo, che sarebbe tolto per tal modo, occasione a non pochi curiosi di accorrere alla Marciana, onde vedere ed ammirare tanta bellezza; massime adesso che la celebrità di questo volume si è per ogni dove diffusa: la qual cosa non è chi non vegga quanto sarebbe tornata a pregiudizio di quel prezioso cimelio, che per non altro modo è venuto incolume sino a noi, se non per la soverchia gelosia con cui fu guardato mai sempre dai nostri maggiori» (Perini 1862a, n.p.). In realtà, pare che, più che contenere l'accesso al manoscritto, il *Fac-simile* abbia sollecitato l'attenzione di molti verso quelle miniature la cui preziosità, di fronte alle fotografie, era facilmente prefigurabile.

ginare che esso avesse lo scopo di mantenere i fogli pergamenacei ben perpendicolari all'obiettivo fotografico, consentendone la riproduzione corretta, ed evitando nel contempo tensioni sulla legatura e il contatto con le mani.[17]

Il riferimento ai «processi chimici pronti», punto nodale in quei decenni nel rapporto tra fotografia e opere d'arte, merita qualche notazione.

Tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60 dell'Ottocento, il procedimento di ripresa al collodio[18] era ormai molto diffuso e aveva gradualmente rimpiazzato i vecchi negativi cartacei,[19] sostituendosi infine alle lastre all'albume;[20] esso infatti consentiva di abbreviare i tempi di ripresa, conservando alle immagini leggibilità e dettaglio molto elevati. Aveva però lo svantaggio – decisivo nel caso di riprese di collezioni artistiche – di poter essere impiegato solo a lastra umida, e ciò coinvolgeva la necessità che l'intero processo produttivo – sensibilizzazione della lastra, ripresa, sviluppo del negativo – si svolgesse entro brevissimo tempo, prima che l'etere di cui era costituita la sostanza colloide in cui erano sospesi i sali d'argento, evaporasse, rendendo inutilizzabile il negativo. Ciò esigeva l'approntamento di un gabinetto oscuro nello stesso luogo di svolgimento delle riprese: necessità logisticamente fastidiosa, e al limite rischiosa, che creava comprensibili apprensioni nei responsabili delle raccolte, e che fu motivo in qualche caso di dinieghi alle riprese. Al problema lavorarono in molti, e molte furono le soluzioni proposte,[21] tra le quali particolare diffusione sembra aver avuto il procedimento 'a secco' pubblicato nel 1855 da Jean-Marie Taupenot, detto anche al collodio albuminato.[22] L'ingresso della nuova lastra negativa in ambito professionale fu comunque graduale, e i fotografi italiani continuarono per un certo tempo a servirsi dei metodi a loro ben noti, tra i quali i negativi su *papier ciré* e su lastra albuminata (cfr. L[acan] 1855b; Lacan 1856c; [Sutton] 1856). A Venezia, il collodio secco penetrò negli ultimi anni '50 dell'Ottocento; il suo uso da parte di Perini è documentato nel 1860,[23] ed egli lo impiegò anche nel caso in esame.[24] Quale dei metodi secchi fino ad allora proposti egli abbia adottato, non è noto. Si può ipotizzare che si sia servito proprio del metodo Taupenot, quello che tra tutti sembra aver avuto maggior diffusione, prevedeva l'uso dell'albumina che Perini ben conosceva, ed aveva dato prova di ottimi risultati nella resa delle immagini: aspetto, questo, di assoluta importanza nel caso del Breviario.

3 Il *Fac-simile* all'Esposizione Universale di Londra del 1862

Momento importante nella vita del *Fac-simile* fu la sua presentazione all'Esposizione Universale di Londra del 1862, di cui è utile richiamare brevemente alcuni momenti organizzativi.

Per predisporre e curare la presenza austriaca nella capitale britannica, fu costituito un Comitato Centrale a Vienna e Comitati locali presso le delegazioni provinciali, oltre a due ulteriori comitati regionali di coordinamento, che facevano capo all'Accademia di Venezia (Comitato Ve-

17 Léon Curmer (1865, p. 7) afferma che tale problematica era all'epoca risolvibile in modo semplice, e alla portata di fotografi anche poco esperti.

18 Il procedimento negativo al collodio (soluzione di nitrocellulosa in alcool e etere) fu pubblicato nel 1851 da Frederick Scott Archer (1813-1857).

19 La carta opportunamente trattata costituì il primo supporto negativo in fotografia, e il suo uso fu molto ampio negli anni '50 dell'Ottocento, in varianti diverse, tutte capaci di dare risultati di ottima qualità.

20 Il procedimento di ripresa su lastra albuminata fu messo a punto nel 1847-1848 da Abel Niépce de Saint-Victor (1805-1870), ed ebbe ampia diffusione prima di essere gradualmente sostituito dal procedimento al collodio.

21 Per cogliere l'impegno profuso nella soluzione del problema, basta scorrere le annate delle riviste di settore che, ancora all'inizio del settimo decennio dell'Ottocento, accoglievano contributi di provenienza varia in tema di collodio secco, tutti tesi a proporre varianti nelle sostanze o nelle procedure, allo scopo di renderne l'uso più agile e professionalmente affidabile.

22 Il procedimento ideato da Jean-Marie Taupenot (1822-1856) fu presentato per la prima volta all'Esposizione Universale di Parigi del 1855, dove fu molto apprezzato per l'ottima qualità delle immagini, analoga a quella ottenibile col collodio umido. Sul collodio secco e sulla diffusione del metodo Taupenot cfr. Bayle-Mouillard 1855; [Lacan] 1855a; Lacan 1856b, pp. 111-113; Gunthert 1999, soprattutto pp. 190-245; Scaramella 1999, pp. 82-84.

23 L'uso del collodio secco da parte di Antonio Perini si rileva dai documenti concernenti la richiesta da parte del pittore e disegnatore viennese Albert von Camesina (1806-1881) di riprodurre la Pala d'Oro della Basilica di San Marco, su cui cfr. Accademia di Belle Arti di Venezia, Fondo storico, Atti 1860-1878, IX. Oggetti d'arte, b. 96, fasc. Fac-simile della pala d'oro della basilica di San Marco, e Archivio di Stato di Venezia, Luogotenenza delle Province venete, serie Atti, b. 1195, fasc. LXXVII. 12/5. Su Albert von Camesina cfr. Anon. 1997, 1999; Deutsche Digitale Bibliothek, scheda d'autorità Albert Camesina. Sulla diffusione a Venezia del collodio secco cfr. Filippin 2015, soprattutto p. 16.

24 Ciò si rileva dai dati della partecipazione di Perini alla mostra della London Photographic Society del 1864, dove espose il suo *Fac-simile* indicandone il procedimento di ripresa. Cfr. *Photographic Exhibitions in Britain*.

neto filiale per l'invio degli oggetti di belle arti alla Esposizione di Londra dell'anno 1862) e alla Camera di Commercio (Comitato filiale per l'esposizione di Londra a Venezia). Compito di tali due ultime strutture era non solo di coordinare gli aspetti organizzativi della manifestazione, ma anche di verificare l'ammissibilità degli oggetti da esporre, che dovevano essere di qualità tale da far ben figurare l'impero nel consesso delle nazioni più avanzate.

Dopo la notifica ufficiale dell'evento, diffusa con un bando il 3 giugno 1861,[25] la costituzione del Comitato Veneto di belle arti, inizialmente non previsto, andò a rilento, e solo il 19 novembre esso poté dirsi a tutti gli effetti operativo.[26]

Il 3 dicembre, poco più di due settimane dopo aver completato le riprese, Antonio Perini chiese a tale Comitato di essere ammesso a partecipare all'esposizione londinese con il suo *Fac-simile* del Breviario Grimani «legato nel pari Fac-simile delle coperte originali» nonché con il «Fac-simile delle insigni pergamene commesse dall'Eccelso Ministero» e la «riproduzione, in grande scala, delle prospettive e dei dipinti che si ammirano in questa nostra patria» (*infra*, Documenti, 2).[27] Affermò di essere stato «eccitato [a tale decisione] da parecchi alti personaggi, e forestieri, massime inglesi» (Perini 1861b). Contestualmente, offrì la possibilità di visionare alcuni saggi del lavoro fino ad allora realizzato, che Francesco Zanotto avrebbe personalmente illustrato, qualora tale verifica fosse stata richiesta.

Pur essendo la stampa delle fotografie iniziata per tempo, la predisposizione del *Fac-simile* richiese un impegno maggiore del previsto. L'elenco delle opere da inviare a Londra predisposto dal Comitato accademico (18 dicembre 1861), all'ultima voce (n. 26), riporta infatti solo quanto segue:

> Fotografie legate in volume. Fac-simile dell'insigne Breviario Grimani conservato nella I.R. Biblioteca Marciana.
> Comprende le fotografie di 110 miniature, che sono le principali del sopraccennato Breviario, illustrate secondo la ragione storica ed artistica; legato in un volume, colla coperta simile al Breviario sud.° costituita di veluto e di argento dorato.
> Vendibile Legato, per la somma di Lire sterline 32
> Slegato, ” 24
> (Comitato Veneto 1861b)

e il 3 febbraio successivo, in una comunicazione a Vienna, fu usata una formula dubitativa relativamente all'invio di Perini, affermando che

> oltre ai fascimili [sic] dei disegni del breviario Giustiniani [sic] in fotografia (di cui ebbe a far cenno fino dal 18 p.° xbre nell'elenco delle spe-

25 La partecipazione austriaca all'Esposizione Universale di Londra era stata decisa con sovrana risoluzione 29 maggio 1861, e fu notificata a Venezia con bando n. 830/332 del 3 giugno successivo nel quale si fornivano le prime indicazioni operative. Con un'ulteriore notifica del 17 luglio, n. 1781/669, venivano precisati altri aspetti organizzativi e comunicata la costituzione a Vienna di un «i.r. Comitato Centrale Austriaco pell'esposizione d'Agricoltura, Arti ed Industria di Londra» di cui facevano parte personalità di ambito governativo e industriale.

26 La lentezza nella costituzione del Comitato di belle arti fu motivata essenzialmente dall'assenza iniziale di precise direttive da parte centrale. Solo il 7 ottobre 1861 (prot. n. 346) l'Accademia poté sottoporre alla Luogotenenza una rosa di nomi di possibili membri. Vi erano esclusi i propri docenti perché, come afferma la comunicazione, essi erano persone note alla Luogotenenza che avrebbe ben potuto sceglierli autonomamente, perché si preferiva non sollecitare rivalità tra gli artisti, e infine per non far gravare sull'insegnamento impegni esterni dai quali esso avrebbe negativamente risentito (cfr. Comitato Veneto 1861a). In realtà, della Commissione fecero poi parte Luigi Ferrari, Michelangelo Grigoletti, Lodovico Cadorin, Federico Moja e Pompeo Molmenti, tutti docenti all'Accademia.

27 Non sono note le ragioni che fecero optare Perini per il Comitato accademico piuttosto che per quello camerale e, analogamente, le ragioni per cui la candidatura fu accolta senza che fosse opposta – a quanto risulta – alcuna obiezione, pur essendo allora comunemente accettata, anche se dibattuta, la natura di prodotto d'industria per la fotografia piuttosto che di creazione artistica. Si possono però fare due ipotesi. La prima: che ambedue gli interlocutori avessero operato una sorta di surrogazione ideale tra originale e sua riproduzione – il titolo dell'opera si poneva proprio su questa linea – accettando implicitamente la capacità della fotografia di sostituirsi pienamente al manoscritto, secondo un processo di identificazione con il modello dal quale ancora oggi si fatica a volte a prendere le distanze. La seconda invece, legata alla scadenza dei termini per le adesioni alla manifestazione, fissati al 30 ottobre per le aziende, e ancora aperti invece per gli artisti, in considerazione del ritardato avvio dell'operatività del Comitato accademico. Dal complesso della documentazione esaminata, la prima ipotesi sembra la più probabile. Gran parte delle adesioni degli operatori economici veneziani fu infatti formalizzata con ritardo rispetto al termine fissato, e al 30 ottobre 1861, solo un nominativo aveva presentato la prescritta richiesta. Sulla presenza della fotografia all'esposizione londinese cfr. Hamber 1996, pp. 283-290. Roger Taylor (2007, pp. 137-142) si è soffermato diffusamente sulle numerose polemiche suscitate dalle iniziali proposte dei *commissioners* inglesi di collocare la classe XIV, *Photographic Apparatus and Photography*, nell'ambito della sezione dedicata ai macchinari, polemiche che stimolarono anche una riflessione approfondita sulla valenza propria del *medium*. Ai fotografi inglesi venne infine assegnata un'area specifica, seppure localizzata in posizione infelice; gli stranieri trovarono invece posto all'interno delle rispettive aree espositive nazionali.

> dizioni) saranno spediti, qualora sieno compiuti a tempo anche i fascimili [sic] delle legature, i quali si stanno eseguendo ora col mezzo della galvanoplastica. (Comitato Veneto 1862)

Lo stesso fotografo, il 25 di quel mese, chiese al Comitato Centrale la possibilità di trasmettere direttamente a Londra il suo *Fac-simile* senza fruire del servizio collettivo di trasporto, che imponeva termini di consegna molto ravvicinati, qualora esso non fosse stato pronto entro il termine fissato per la spedizione:[28] possibilità prevista solo in casi eccezionali, per oggetti degni di speciale riguardo, e previo il consenso da Vienna.

Sorse invero qualche problema, dal momento che la sua domanda di partecipazione venne in un primo tempo rifiutata: gli si comunicò che le fotografie che intendeva esporre non potevano essere considerate tra le arti belle e non potevano quindi trovare posto assieme a quelle degli altri artisti, ma dovevano figurare tra i prodotti dell'industria.[29] Essa venne allora presa in carico dal Comitato camerale veneziano, col quale, da allora in poi, il fotografo si relazionò.[30]

L'Esposizione londinese fu aperta il 1 maggio, ma solo il 23 giugno successivo, dopo che il *Fac-simile* era stato ispezionato il giorno precedente, Perini fu in grado di trasmetterlo alla Commissione austriaca incaricata di assistere a Londra gli espositori. Pur nella loro essenza prettamente amministrativa, i documenti di spedizione parlano di «ammirabile lavoro», e più oltre affermano «essere questo lavoro medesimo dichiarato dal Comitato scrivente degnissimo di figurare fra le più distinte produzioni» (Comitato filiale 1862). Il giorno prima, 22 giugno, Perini aveva intanto invitato Emmanuele Antonio Cicogna (1789-1868) a vederlo presso il suo studio (Perini 1862b) (*infra*, Documenti, 3). Non sappiamo se il primo abbia o meno accettato l'invito. Certamente egli era al corrente della pubblicazione, considerata la sua presenza nei fatti artistici della città e la sua frequentazione con Francesco Zanotto, che il 2 settembre successivo gli trasmise copia dello scritto da lui elaborato (Zanotto 1862b), scritto da identificarsi con il volume oggi consultabile alla Biblioteca del Museo Correr (segn. Cons. V B 14).

I documenti non dicono quando il materiale di Perini giunse a Londra. Si può ragionevolmente supporre che entro la fine di giugno esso figurasse in bella mostra all'interno dell'area espositiva austriaca. Non furono invece inviati gli altri prodotti fotografici – riproduzioni di pergamene e di dipinti, e vedute della città – che il fotografo aveva inizialmente previsto di esporre: non è chiaro se per carenza di spazio espositivo o per ritardo del fotografo nella predisposizione dei materiali.[31]

A Londra, il *Fac-simile* fu evidentemente apprezzato e trovò un acquirente. A manifestazione conclusa, il 17 dicembre 1862, il ricavato – 30 sterline anziché le 32 a cui fu messo in vendita – fu inviato alla Camera di Commercio di Venezia perché lo recapitasse al fotografo. Il 23 successivo la somma era stata consegnata, e la ricevuta della riscossione inviata a Vienna.[32]

Egli dovette essere soddisfatto del proprio lavoro e cosciente del suo valore perché, in quello stesso 1862, pensò di farne omaggio all'impera-

28 Il termine di consegna degli oggetti da esporre a Londra era fissato tra il 20 febbraio e il 20 marzo 1862.

29 Nelle esposizioni universali, la fotografia fu per la prima volta accolta nella classe delle belle arti in occasione dell'edizione di Dublino del 1865 (cfr. Parkinson, Simmonds 1866, p. 521), ma tale scelta non fu immediatamente confermata dopo di allora.

30 In data 16 febbraio 1862 (prot. n. 1301/L.A.), il Comitato Centrale viennese ne anticipò la notizia alla Luogotenenza veneziana, e quest'ultima, il 28 febbraio (prot. n. 5667/1066), la comunicò al Comitato accademico. La stessa notizia fu trasmessa il 27 febbraio (prot. n. 1611/L.A.) anche al Comitato camerale che fu invitato ad informarne il fotografo.

31 L'area espositiva assegnata all'Austria era inferiore allo spazio inizialmente richiesto. Antonio Perini fu il solo veneziano – sul totale di dodici espositori afferenti alla partecipazione austriaca – elencato nel catalogo ufficiale dell'esposizione, nella classe XIV, *Photographic Apparatus and Photography* (cfr. Anon. 1862, pp. 237-238).

32 A giudicare dai documenti, Perini fu l'unico veneziano – tra tutti – a vendere gli oggetti esposti. Può essere interessante segnalare che parecchi espositori veneti ebbero di che lamentarsi della gestione dell'evento da parte del Comitato viennese: l'organizzazione affrettata, e qualche trascuratezza laddove invece sarebbe stata necessaria molta attenzione causarono problemi non secondari che ebbero ripercussioni negli anni successivi, in occasione di iniziative analoghe. Si era perso il dipinto di Antonio Zona, *L'incontro di Tiziano con Paolo Caliari*; ritornò rotto nella base il busto di Galileo Galilei, opera in marmo di Luigi Ferrari, inviato dall'Università di Padova, e rovinati erano i due dipinti di Carlo Blaas, *Il trono di Dio alzato nel Cielo* e *Il trono di Dio colla Beata Vergine e San Giovanni seduti ai lati*. Se in partenza da Venezia tutte le opere erano state predisposte in modo sicuro in robuste casse di legno, al ritorno furono usati imballaggi diversi, evidentemente inadeguati. In data 15 aprile 1863, Giovanni Paulovich, presidente della Camera di Commercio di Venezia, inviò al Comitato Centrale a Vienna una lettera di reclamo molto netta nella quale chiedeva che la pendenza fosse al più presto composta (Paulovich 1863). E quando furono avviati i lavori per la partecipazione all'Esposizione parigina del 1867, vi furono parecchie resistenze in sede locale, alle quali non erano estranei i disguidi occorsi nel 1862.

tore, dal momento che il gradimento eventuale del dono avrebbe portato lustro al suo stabilimento, e costituito un importante strumento di promozione per la sua attività.

In casi simili, le rigide regole di Palazzo prevedevano un'istruttoria per verificare l'opportunità della presentazione dell'oggetto. Da Vienna furono allora chieste informazioni su Perini e sull'opera che veniva offerta. Tra gli altri, fu sentito l'abate Giuseppe Valentinelli, prefetto della Biblioteca Marciana, che aveva seguito le riprese e conosceva bene il lavoro. In una missiva a carattere riservato del 17 dicembre 1862, indirizzata probabilmente ad Augusto Alber di Glanstätten, consigliere della Luogotenenza veneziana, egli comunicò alcuni dati che avrebbero consentito di valutare il pregio dell'opera offerta:

> Per offerirle un dato approssimativo su quanto Ella riceverà, le dirò che di un esemplare simile, il Perini ha domandato a un [Rothschield] venuto da alcuni mesi a Venezia, cinquanta lire sterline. Del resto gli esemplari hanno differenti prezzi, dietro le gradazioni della carta e della legatura: mi pare che la copia per Sua Maestà sia accompagnata da un fac-simile di una miniatura, locché rialza il prezzo. (Valentinelli 1862)

Nel gennaio 1863 il dono venne inviato a Vienna, e nel marzo successivo fu ufficialmente accettato e ricambiato con la somma di 600 fiorini, esattamente il controvalore delle 24 lire sterline a cui la collezione di fotografie non rilegata era stata posta in vendita a Londra. Si trattava di un compenso inferiore al ricavo di un'eventuale vendita, tenuto conto anche dell'esemplare miniato che vi faceva parte e della prevedibile presentazione pregiata, ma che costituiva tuttavia un sicuro segno di apprezzamento da parte imperiale.

4 Antonio Perini, *Al Lettore*

Sullo sfondo delle affermazioni del fotografo nella sua comunicazione al Comitato accademico del 3 dicembre 1861, si avvertono gli echi del vivo dibattito degli ambienti culturali e delle correnti di pensiero provenienti da oltre Manica, che vide, soprattutto dalla metà del secolo, uno 'spettacolare' vigore nell'interesse verso i manoscritti miniati, non solo nell'ambiente collezionistico ma anche come ripresa della tecnica produttiva della miniatura, come ben mostrano i numerosi manuali tecnici pubblicati a partire dal 1849 in Gran Bretagna (cfr. Coomans, De Maeyer 2007, pp. 7 e 102-107).

Ma l'aspetto che qui si vuole sottolineare riguarda il tema del disegno, a cui Perini accennò nell'indirizzo al lettore del suo *Fac-simile*. Oltre alle brevi notizie che ricordano le motivazioni occasionali sottese alla riproduzione, ed al richiamo all'importanza del Breviario quale fonte di narrazioni sacre – «non è il Breviario di cui trattasi una scuola soltanto agli Artisti, ma una stupenda raccolta di storie, d'immagini sante e di simboli cavati dall'antico Patto e posti a raffronto col nuovo, e ciò sulla scorta dei Padri e degli Interpreti più acuti e assennati» (Perini 1862a, n.p.) – il fotografo fornì alcuni riferimenti culturali del proprio lavoro che, se non estranei ad un significato genericamente inteso a dare veste intellettuale ad un'operazione che aveva sostanziale carattere economico, colgono però appieno la temperie culturale dell'epoca.

Egli infatti pose l'accento sul ruolo che il manoscritto – o meglio, il suo *Fac-simile* – poteva assumere quale modello di studio nella formazione artistica: «le miniature in parola sono una scuola sublime di disegno, di colorito e di quante altre mai doti richieggonsi ad un artista per divenir celebrato» (1862a, n.p.). Ciò riconduce al grande valore allora assegnato a tale forma grafica nell'istruzione artistica, quale strumento di analisi e comprensione delle forme, fondamentale in ogni percorso di apprendimento nelle arti: un mezzo di vera e propria educazione alla visione oltre che metodo per l'allenamento della mano, capace anche di sostenere atteggiamenti creativi. La fotografia entrò infatti ben presto tra i sussidi didattici nelle accademie e istituti d'arte poiché consentiva di arricchire notevolmente il repertorio di modelli, con maggiore facilità, e a minor costo rispetto alla grafica tradizionale, e soprattutto garantiva la 'fedele' trascrizione degli originali. Le miniature che con le sue fotografie Perini proponeva, ricche di temi, soggetti e partiture decorative, meritavano di entrare a pieno titolo a far parte delle raccolte più ambite e più ricche, e di ciò egli stesso era cosciente: «L'amore che posi all'arte da me professata, mi spinse a cercare, per quanto era in me, di migliorarla e di renderla utile agli studii severi, alla storia, ed alle discipline gentili» (1862a, n.p.). Grazie alla possibilità di replicare le immagini, la nuova arte era in sostanza diventata strumento di conoscenza fenomenale, e virtualmente alla portata di tutti.[33]

33 Non va inoltre dimenticato l'importante ruolo assegnato alla formazione artistica, e al disegno in particolare, quale fattore educativo e di crescita, anche economica, dei popoli.

Disegno e fotografia erano inoltre spesso accostati sul piano ideale essendo quest'ultima intesa, soprattutto nel periodo immediatamente seguente alla sua diffusione, come un 'disegno fatto con la luce' definizione che, se esprime l'iniziale difficoltà a classificare il nuovo oggetto visivo, a metà strada tra le immagini fino ad allora note e la realtà che vi veniva raffigurata in modo straordinariamente verosimile, era però legata ad un dato esperienziale, e cioè all'assenza del colore nelle nuove figurazioni che assecondava il loro accostamento alle abituali traduzioni grafiche di opere d'arte e al disegno. I procedimenti fotografici allora in uso, con la loro caratteristica capacità (o incapacità) di traduzione cromatica, ne favorirono il perdurare nel tempo.

L'inattinicità di alcuni colori dello spettro rendeva l'emulsione fotografica parzialmente cieca a determinate bande cromatiche (ad es. il rosso, il giallo, ma anche il verde) e molto sensibile invece ad altre (blu, violetto, ecc.), modificando nella stampa positiva la resa luministica dei soggetti riprodotti. Ciò originava immagini con una gamma in toni di grigio più limitata di quella che fu poi possibile ottenere, qualche decennio dopo, con le emulsioni ortocromatiche e isocromatiche e, successivamente, pancromatiche, che consentivano ricchi passaggi tonali e una migliore resa spaziale e volumetrica dei soggetti, influendo direttamente sulla percezione della fotografia come oggetto capace di restituire, oltre al 'disegno', anche i valori pittorici delle opere.

Alle motivazioni ideali espresse da Perini nel suo indirizzo al lettore, è anche sottesa l'idea, allora già ben consolidata, e che entro breve sarebbe diventata vero e proprio luogo comune, che la capacità descrittiva delle fotografie avrebbe di gran lunga superato quella di qualsiasi tentativo analogo fatto con la parola. Ne accenna Francesco Zanotto nella sua *Dissertazione*:

> Con più larghe parole avremmo voluto illustrare il nostro Breviario; ma essendosi in quest'opera raccolto, col ministero della fotografia, il perfetto *Fac-simile* di tutte le miniature maggiori che lo decorano, ed avendovi pur fatto alluminare, da perita mano, sopra l'originale, una fra le migliori di esse, ci è paruto più conveniente lasciare libero campo a chi leggerà queste pagine, e vedrà questi disegni, di giudicare ed aggiungere quel tanto che il di lui proprio criterio saprà rinvenire, onde meglio spicchi il merito del Manoscritto, che per la prima volta viene ora recato a conoscenza degli amatori passionati del bello. (Zanotto 1862a, p. XXVI)

O ancora:

> Per tal modo potrà ognuno da sè confrontare il *Fac-simile* delle miniature qui offerte ed il nostro giudizio, con qualsiasi altro manoscritto de' secoli scorsi, e decidere se vera è la sentenza pronunziata da uomini insigni quali sono il Morelli e il Rio, cioè, essere il nostro codice *il più bello che esista; la più autentica e la più maravigliosa collezione di miniature che sia uscita da quella scuola.* (pp. XXI-XXII)

È allora interessante rapportare queste affermazioni con i commenti che egli predispose per le singole tavole del Breviario che, lasciando parlare la fotografia per gli aspetti strutturali e compositivi, adottano una forma di *ekphrasis* diretta prevalentemente agli aspetti cromatici, grazie alla quale, ognuno che guardasse quelle immagini poteva virtualmente ricreare nella mente l'aspetto delle singole miniature.[34]

I fotografi, nel tempo, si adeguarono a questa temperie culturale offrendo nei loro cataloghi molti soggetti che raffiguravano partiture decorative e architettoniche tratte dai più noti edifici. Per Venezia, si vedano ad esempio i cataloghi di Pietro Bertoja (1868, 1882), dello studio di Carlo Naya (1889, 1893) e di Giovanni Battista Brusa (1882).

34 Eccone un esempio tratto dal commento alla tav. XXV, *Il popolo d'Israello che prega il Signore di mandare il Messia* (c. 14*v*): «A dar norma della disposizione armonica delle varie tinte di cui si coloran le vesti de' personaggi introdotti nella composizione accennata, incominciando a sinistra dell'osservatore, diremo, che il primo, celato in gran parte dal seguente, porta una soprana aperta a' fianchi, tinta in verde-chiaro, sotto cui ha rubea tunica. – Il secondo, che copresi il capo con turbante roseo a fila d'oro, veste una specie di caffettano ceruleo, cinto a' fianchi da una zona tinta in indaco con aurei trapunti, sotto la quale ha tunica azzurrognola, nel cui lembo sono tracciate alcune lettere in oro, che servono d'ornamento, e quindi non hanno significazione alcuna, leggendovisi: ÆOƐH. EY. I calzoni sono bigi e le scarpe di pelle. Del terzo, in lontano, non iscorgesi che la testa e l'indumento giallo che gli copre il petto. – Il quarto, torreggiante nella persona, ha soprana ricchissima tessuta a fila rosee e dorate, avente un bavaro a liste di pelli di ermellino e di martoro, delle quali ultime è pur foderato l'ampio berretto oltremare che porta in capo. Ha la tunica sottoposta di drappo ceruleo-aurato, ed i calzoni di tinta tanè. – Si distingue il quinto, ch'è diretro, per la veste oltremare; ed il sesto, che ha le mani congiunte a preghiera, per la tunica verde-chiaro e pel manto cinereo. – Gli altri tre, che pur risultano lontani; del primo non vedesi che la tunica rubea, e degli altri due che la sola testa. – I tre altri che rimangono a compiere il numero duodenario, quello vicino, che ha calato il ginocchio sinistro, ed alza le mani, indossa ampia pelliccia oltremare, soppannata di pelli di martoro, di cui ha eziandio il bavaro. Indossa sottoveste paonazza,

5 La diffusione del *Fac-simile*

Quanto l'auspicio utilitaristico espresso dal fotografo abbia trovato rispondenza nella reale diffusione dell'opera è difficile determinare, e certamente, la veste di esemplare di lusso che egli aveva concepito, con la realizzazione in galvanoplastica dei piatti del Breviario (fig. 2), e la possibilità di miniare alcune delle tavole, ne contraddicono in parte l'intenzione. La verifica condotta presso le maggiori istituzioni nazionali e internazionali mostra una presenza non elevatissima, ma distribuita in vari Paesi.[35]

Tale impressione è avvalorata da un appunto di mano di Emmanuele Antonio Cicogna presente nella copia di sua proprietà del testo di Zanotto, nel quale lo studioso affermava che «i tempi cattivi che corrono» non assecondavano gli sforzi del fotografo per la vendita del *Fac-simile*, non compensandolo per il suo 'coraggio', né ripagandolo dei notevoli investimenti e degli sforzi impiegati (Cicogna 1862). Peraltro, la presenza in alcune biblioteche del solo saggio zanottiano suggerisce che esso abbia avuto anche una circolazione autonoma, come fu per le fotografie, in collezione completa o in singole tavole, e questo favorì sicuramente l'attenzione di un pubblico più vasto.[36]

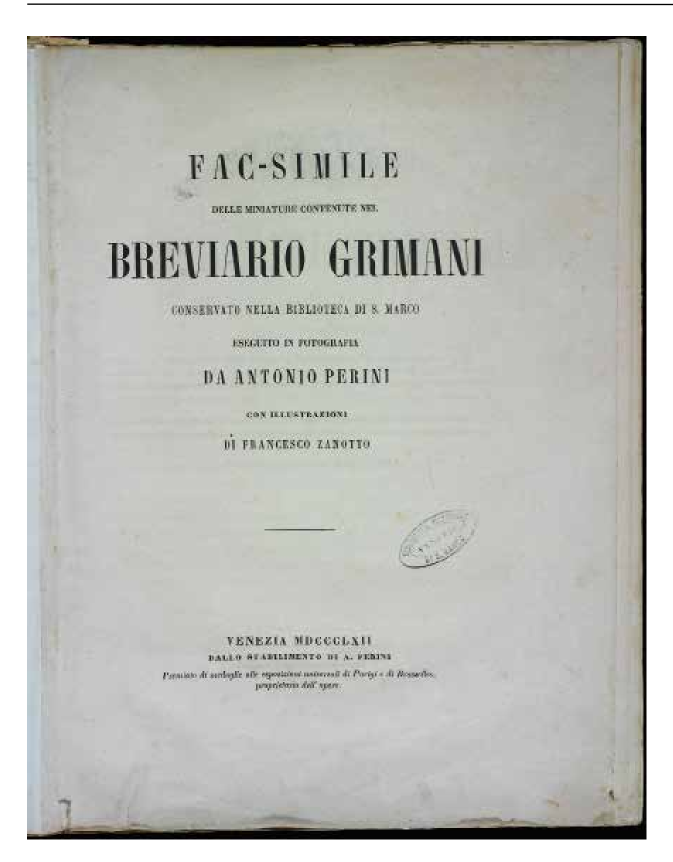
Non tutti gli esemplari rintracciati sono peraltro databili ad un periodo prossimo alla conduzione delle riprese. Perini infatti continuò a fregiarsi del titolo di proprietario del *Fac-simile*, e a pubblicare quelle fotografie a lungo, fino alla morte,

calzoni di tinta ranciata, e cintura gialliccia. – L'altro stante in piedi con in mano il cappello ch'è di tinta azzurrognola, ed il rovescio gialliccio con aurei trapunti, ha zimarra tessuta a fila d'oro e sanguigne, con pelli al bavaro di lupo cerviero; calzoni smeraldini, bigie gambiere, soppannate di drappo paonazzo. La fodera del coltello che tiene al fianco, è di pelle nera con aurei fregi, ed è parimenti fregiato in oro il borsotto bigio che pende vicino al coltello. – L'ultimo, ha veste talare cerulea, e tunica verde» (Zanotto 1862a, pp. 68-69).

35 Oltre agli esemplari che saranno citati nel testo, la presenza del *Fac-simile* è stata rintracciata in alcune biblioteche ed istituzioni di cui si dà di seguito un elenco. Per quanto non esaustivo, esso evidenzia la variegata distribuzione dell'opera:
- MAK – Museum für Angewandte Kunst, Vienna: l'esemplare è suddiviso in due volumi (segn. II 7/1 e II 7/2), il primo contenente il saggio introduttivo di Zanotto e le fotografie fino alla [XLV] con il corrispondente testo a commento, il secondo le tavole rimanenti, anch'esse corredate dal testo relativo.
- Österreichische Nationalbibliothek, Vienna: ne sono presenti due copie, ambedue in due volumi, uno per il testo e l'altro per le fotografie. Il primo esemplare, conservato nel deposito dei libri moderni (segn.: testo, 166111-D; fotografie, 807483-C) è rilegato in cartoncino grigio-marmorizzato, il secondo (segn. 217708-C, Sammlung von Handschriften und alten Drucken) è rilegato in pelle; il volume che raccoglie le fotografie, porta sui piatti superiore e posteriore la riproduzione in metallo della decorazione presente nell'originale. Non è stato possibile verificare se quest'ultimo esemplare sia da identificarsi con quello donato da Perini all'imperatore.
- Artesis Plantijn Hogeschool, Antwerp: l'opera è in cinque volumi (Archief: Z 11), quattro dei quali per le fotografie, suddivise come segue: vol. 1, tavv. [I-XXVI] (n. 03090207950); vol. 2, tavv. [XXVII-LIV] (n. 03090207949); vol. 3. tavv. [LV-LXXXII] (n. 03090207948); vol. 4, tavv. [LXXXIII-CX] (n. 03090207947). Il vol. 5 contiene il testo (n. 03090207873).
- Université de Strasbourg, Service commun de la documentation, Bibliothèque des arts: informazioni specifiche non disponibili (M VEN 300 *Bib. arts).
- British Library, Londra: il volume (General Reference Collection C.44.g.12) contiene il testo rilegato con le fotografie, compresi due esemplari miniati. La rilegatura, in velluto rosso e con la riproduzione delle decorazioni originali, è catalogata nel Database of bookbindings della British Library, shelfmark c44g12 (fig. 2).
- Royal Academy of Art, London: l'opera è in tre volumi, uno per il testo e due per le fotografie (Rec. no. 12/4517), tutti rilegati in pelle e carta marezzata bianco-nera. L'opera fu acquistata nel 1878.
- Kunstbibliothek, Staatliche Museen, Berlin: le 112 tavole sono rilegate in un volume intercalate con il testo (segn. G 6089 mtl.).
- Rijksmuseum Research Library, Amsterdam: l'esemplare è composto di tre volumi, uno per il testo e due per le fotografie (Collection catalogs call no. GF 16 H 1-3). I dati rilevabili dal catalogo fanno pensare all'esistenza di un secondo esemplare (Special collection F 369 A 2-4), in portfolio, mancante di alcune tavole, ma le informazioni assunte non sono sufficienti a confermarlo.
- Biblioteca Nacional de España: l'esemplare è in tre volumi, uno di testo e due per le fotografie (segn. MSS. IMP/166 V.1, MSS.IMP/167 V.2 e MSS.IMP/168 V.3).
- Huntington Library, San Marino, Ca (USA): sono presenti due esemplari dell'opera: uno in unico volume con rilegatura pregiata, non dell'editore (Call no. ND3365. G7 1862a), e un secondo in tre volumi (Call no. ND3365. G7 1862), due dei quali per le fotografie e l'altro per il testo.
- University of North Carolina at Chapel Hill: l'esemplare è in tre volumi, uno di testo e due per le 112 fotografie (call nos. 264.02 G861f v.1; 264.02 G861f v.2; 264.02 G861f v.3).

Secondo quanto riferisce Antonio Pavan (1865, p. 67), il *Fac-simile* di Perini fu acquistato anche dalla biblioteca di San Pietroburgo e dal Ministero italiano dell'Istruzione Pubblica.

36 Si veda al riguardo anche quanto afferma Perini in una lettera del 2 dicembre 1867 diretta ad Antonio Pavan: «La copia del Breviario legata non fu venduta, si vendettero però alcune copie staccate» (Perini 1867). Antonio Pavan (1823-1898), trevigiano, patriota esiliato dopo i fatti del 1848-1849, riparò nel Regno di Sardegna dove trovò impiego in quel Governo, prima come conservatore delle imposte, e poi come segretario di vari ministri. Poeta vernacolare, pubblicista e poligrafo, molto stimato negli ambienti artistici, culturali e politici, fu collezionista d'arte e raccolse opere che poi donò alla Pinacoteca di Treviso. Soprattutto collezionò autografi di personalità del tempo che, alla sua morte, furono messi all'asta (cfr. Binotto 1996). Un buon numero di essi è conservato presso la Biblioteca Civica di Treviso, nella Raccolta Pavan.



FAC-SIMILE

DELLE MINIATURE CONTENUTE NEL

BREVIARIO GRIMANI

CONSERVATO NELLA BIBLIOTECA DI S. MARCO

ESEGUITO IN FOTOGRAFIA

DA ANTONIO PERINI

CON ILLUSTRAZIONI

DI FRANCESCO ZANOTTO

VENEZIA MDCCCLXII

DALLO STABILIMENTO DI A. PERINI

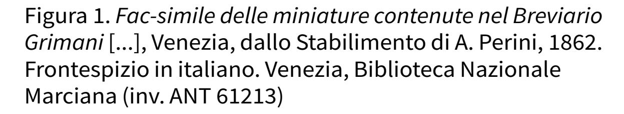


Figura 1. *Fac-simile delle miniature contenute nel Breviario Grimani* […], Venezia, dallo Stabilimento di A. Perini, 1862. Frontespizio in italiano. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (inv. ANT 61213)



Figura 2. *Fac-simile delle miniature contenute nel Breviario Grimani* […], Venezia, dallo Stabilimento di A. Perini, 1862. Legatura in galvanoplastica. Londra, British Library (General reference collection C.44.g.12)

non disturbato, come si dirà, dalla concorrenza.

Certo allo scopo di incrementare le vendite, egli instaurò contatti con rivenditori esteri. Troviamo le fotografie del Breviario nel catalogo di vendita del 1866 del libraio e commerciante di stampe Rudolf Weigel di Leipzig (p. 37, n. 24850),[37] e da un foglietto datato post 20 gennaio 1866 presente alla National Art Library del Victoria and Albert Museum di Londra (segn. 21.C Box I), si apprende che una serie completa di fotografie del Breviario Grimani era disponibile presso l'editore W. Lewis Hind, di Sutton, un sobborgo londinese, e che essa fu presentata alla Dublin International Exhibition of Art and Manufactures del 1865.[38] Come emergerà dal prosieguo di questa trattazione, si tratta della serie realizzata da Perini, ripubblicata a nome dell'editore inglese.[39]

Negli anni seguenti apparvero anche alcuni scritti che si soffermavano sul lavoro del fotografo, palesemente finalizzati a promuoverne le vendite. Nel 1864, sulle pagine del quotidiano locale *Gazzetta Uffiziale di Venezia*, uno scritto di Filippo Draghi, dopo aver descritto brevemente il Breviario, lodava il *Fac-simile*:

37 Nello stesso catalogo (Weigel 1866, p. 36), è elencata anche la serie delle fotografie dei disegni dei grandi maestri allora conservati all'Accademia di Belle Arti di Venezia, che Perini aveva fotografato nel 1864. Il *Fac-simile* di Perini appare elencato nel 1870 anche nel *Universal Catalogue of Books on Art* (cfr. Anon. 1870, pp. 1114 e 1574).

38 Dato però non confermato dal catalogo ufficiale dell'esposizione (Anon. 1865), né da Parkinson, Simmonds 1866, in ambedue i quali non è rilevabile né il nome di W. Lewis Hind, né quello di Antonio Perini, né, tra l'elenco delle fotografie esposte (non sempre però dettagliate nei soggetti), è segnalata la presenza di esemplari che possano collegarsi all'opera qui in esame.

39 Un esemplare del *Fac-simile* pubblicato dell'editore W. Lewis Hind (mutilo di alcune tavole) è presente alla Bibliothèque nationale de France (segn. AD-1017-Pet Fol).

> Se il codice Grimani non è sì facile ad essere veduto in qualunque momento, per essere custodito con somma gelosia nella Biblioteca Marciana, e di ciò si dee rendere il dovuto encomio all'illustre prefetto di essa, il chiarissimo abate dott. Giuseppe Valentinelli, che seppe così provvedere alla sua conservazione; ora col fac-simile del signor Perini è facile di gustarne le rare bellezze, avendo ottenuto la riproduzione delle tavole con grande precisione, sì per l'intonazione del chiaro-scuro, che per la prospettiva aerea e l'esattezza d'ogni accessorio. Inoltre, per dare adeguata idea del prezioso volume, ei fece miniare per ogni copia due tavole presso l'originale (chè troppo dispendio sarebbe colorirle tutte), ed in ciò meritano encomio il sig. Cappello Feliciano ed altri, per la giusta imitazione delle tinte locali, per la trasparenza delle arie, la lucidezza delle acque, la pastosità e verità delle carni, la conservazione de' caratteri delle teste, che in sì piccole dimensioni pongono non lievi difficoltà; la diligenza nell'imitare ogni accessorio, la perizia nel lumeggiare i panni d'oro, com'era uso presso gli artisti del quattrocento, per cui ebbero a porvi non poco studio per riuscirvi con giusto effetto. A tutti questi pregi s'aggiunga ancora, che il valente sig. Perini, per rendere perfetto il suo fac-simile, coi mezzi del suo Stabilimento, fece compiere il volume colla legatura coperta di velluto chermisino, e sopra ambedue le faccie vi pose precisi come l'originale, mediante la galvanoplastica, i fregi dorati, in modo da credere di avere fra mano il codice di casa Grimani.
>
> Nel frattempo ci congratuliamo col distinto fotografo, il quale con quest'opera fece cosa grata ed utile ai dotti, agli artisti ed ai raccoglitori illuminati di antiche miniature, e gli auguriamo generosi mecenati, che vogliano sostenerlo in un'impresa, che torna di onore al suo autore, ed al tempo stesso alla nostra cara e bella Venezia. (Draghi 1864)

Indubbio valore di réclame ha anche un articolo apparso nel 1865 sulla *Rivista Contemporanea Nazionale Italiana* a firma di Antonio Pavan, steso in forma di lettera indirizzata al conte Michele Corinaldi (1811-1874), allora deputato al Parlamento, nel quale, dopo una breve premessa, l'autore citava un ampio brano dal testo di Zanotto, e si soffermava sul lavoro del fotografo:

> La sola riproduzione di essa [del Breviario] poteva raggiungere il nobile scopo di renderla, non meno rara, e pur da più parti ammirata; e di appagare così il desiderio degli studiosi e degli amatori del bello.
>
> E questo vanto era serbato all'egregio artista Antonio Perini da Venezia, il quale nel suo rinomato stabilimento, col mezzo della fotografia, compose un *fac-simile* degnissimo dell'originale, e riescì per tal modo a divulgare il valore di quella preziosità, non abbastanza famosa nella città che la possiede, quasi ignota al di fuori.
>
> Alcune delle centodieci tavole fotografiche furono condotte in miniatura dallo stesso Perini e dagli artefici suoi: e la perfetta imitazione giunse a tal grado da farle agevolmente scambiare con le tavole vere del libro: tanta è la vaghezza del colorito, la finitezza dell'impasto, la leggiadria e la sicurezza dei tocchi dorati, onde usavano i cinquecentisti lumeggiare siffatte dipinture. (Pavan 1865, p. 66)

L'invito col quale l'autore chiudeva il suo scritto è naturalmente all'acquisto delle fotografie di Perini non solo da parte delle grandi biblioteche ma anche di privati e abbienti cittadini.

È interessante notare che questo breve testo uscì a Torino in contemporanea con una campagna fotografica che il nostro fotografo condusse all'Armeria Reale sabauda, realizzando una raccolta di 54 immagini che accompagnò con una sua presentazione scritta ed una descrizione puntuale dei singoli oggetti, tratta dal catalogo curato da Vittorio Seyssel d'Aix (cfr. Perini 1865b).[40] Anche in questo caso egli premise al testo descrittivo un indirizzo al lettore dove ricordava brevemente alcuni dati storici legati alla formazione dell'Armeria, ne lodava la ricchezza e preziosità, e ripeteva un concetto che era divenuto ormai un luogo comune:

> Per far conoscere i pregi di tanti capolavori la descrizione è inefficace, mentre nessun altro mezzo è più opportuno della fotografia, la quale con fedeltà pressochè matematica riproduce eziandio i meno spiccati dettagli. (Perini 1865b, n.p.)

Questa pubblicazione proponeva, seppure in veste più semplice, la formula già usata per il Breviario, e cioè la riproduzione integrale di un 'luogo' di cultura molto rinomato, quasi a ricreare una sorta di 'museo virtuale' a cui ognuno avrebbe potuto

40 Sulla presenza di Perini all'Armeria Reale di Torino cfr. Cavanna 2003 e Miraglia 1990, pp. 44 e 338.

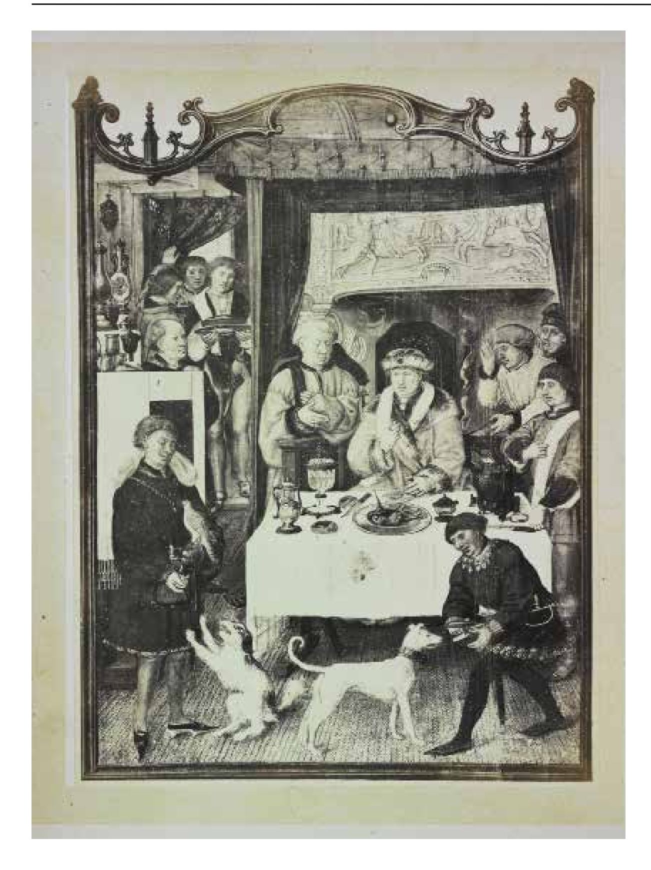


Figura 3. Antonio Perini, Tav. [I. *Occupazioni della vita, in Gennaio*] (c. 1*v*), 1862; albumina/ carta; 236 × 173/ 302 × 230 mm. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (inv. ANT 61213)

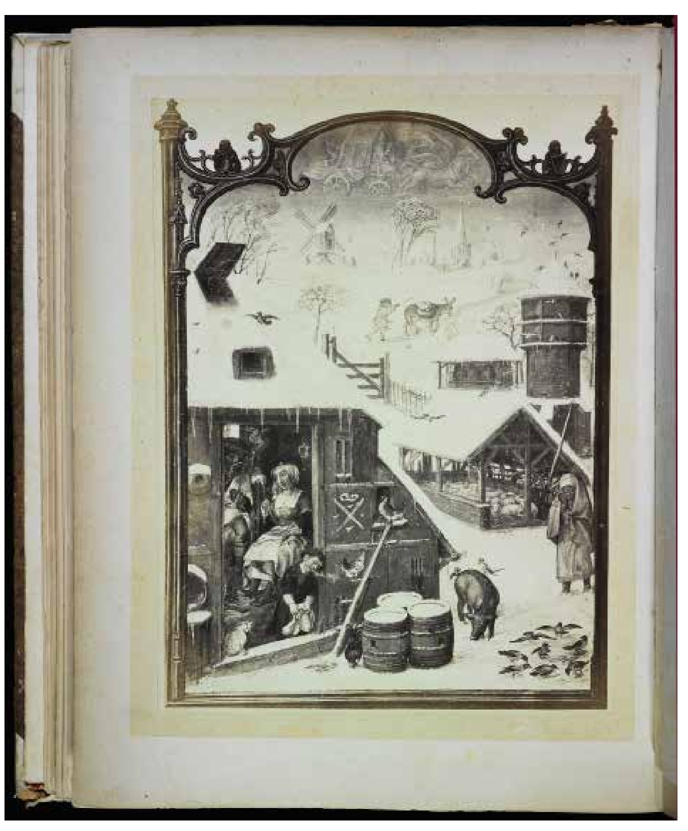


Figura 4. Antonio Perini, Tav. [III. *Vita del colono nel Febbraio*] (c. 2*v*), 1862; albumina/ carta; 239 × 178/ 302 × 230 mm. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (inv. ANT 61213)

procurarsi facilmente l'accesso, e potrebbe essere indicativa di una positiva accoglienza del suo *Facsimile*, che Perini stesso ci lascia immaginare in chiusura del suo breve testo:

> Spero che il pubblico intelligente vorrà accogliere favorevolmente anche questa mia pubblicazione, locchè, se per avventura fosse del caso, mi varrà di sprone a compiere altri importanti lavori, l'esecuzione dei quali è già determinata. (1865b, n.p.)

La campagna fotografica condotta da Perini a Torino è avvolta nel buio. Gli unici elementi documentali ad oggi noti sono le fotografie allora realizzate, conservate nella fototeca dell'Armeria torinese, a cui si aggiungono le poche tracce emerse in occasione di questa ricerca, che fanno supporre come movente probabile per quell'impresa proprio il legame con il trevigiano Antonio Pavan.

Nulla sappiamo nemmeno degli ulteriori progetti cui Perini accennava nel testo, né se essi riguardassero Venezia o altre città. Dall'insieme della sua produzione, e pur nella scarsità di notizie che ancora pesa su questo fotografo, si può immaginare che egli avesse prefigurato una sorta di linea editoriale per il proprio studio (solo in parte concretizzata) basata sulla documentazione monografica di importanti raccolte artistiche.[41] Tutto ciò ben esprimerebbe il sentimento di appropriazione e controllo dello scibile che si manifestò con energia nel XIX sec. non solo in ambiti scientifici ma anche artistici.

Meno apertamente funzionale alla promozione delle vendite è infine un breve testo uscito

41 Su questa linea è anche l'altro 'fac-simile' che Perini realizzò nel 1878, il *Fac-simile delle miniature di Attavante fiorentino contenute nel codice Marciano Capella "Le nozze di Mercurio colla Filologia"* (esemplare Marciano: segn. C 239C 003). Prossima alla datazione del *Fac-simile* grimaniano pare essere anche la raccolta di dieci fotografie dei *Bassirilievi della Chiesa dei SS. Gio: e Paolo in Venezia*, nella Cappella del Rosario, poi gravemente danneggiati dall'incendio che colpì quel luogo nella notte del 16 agosto 1867, a seguito del quale si perdettero il *San Pietro martire* di Tiziano e la Pala di santa Caterina di Giovanni Bellini.

 ISSN 2280-8841



Figura 5. Antonio Perini, Tav. [V. *Opere de' campi nel Marzo*] (c. 3*v*), 1862; albumina/ carta; 247 × 193/ 400 × 282 mm. Firenze, Fototeca Berenson, Villa I Tatti (segn. *ND3365 .G7 1862 PF)*

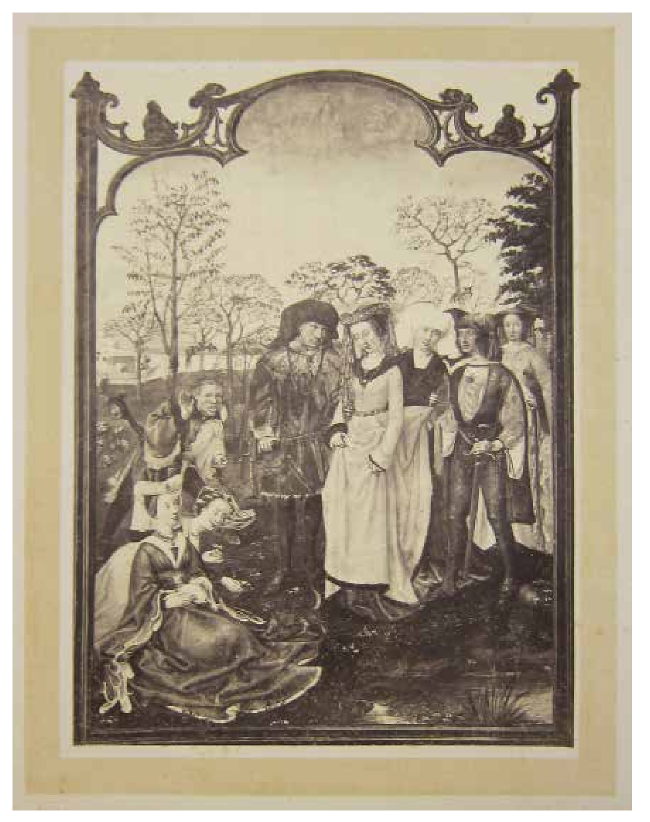


Figura 6. Antonio Perini, Tav. [VII. *Sposalizio celebratosi nell'Aprile*] (c. 4*v*), 1862; albumina/ carta, 226 × 172/ 398 × 288 mm. Firenze, Fototeca Berenson, Villa I Tatti (segn. *ND3365 .G7 1862 PF*)

nel 1870, e ripubblicato poi dieci anni dopo nelle versioni francese e tedesca, nel quale Camillo Soranzo, compendiando lo scritto di Zanotto, si soffermava sul Breviario e sulle due riproduzioni realizzate fino ad allora – quella di Perini e la successiva dell'editore francese Léon Curmer – ponendosi nella veste di divulgatore di conoscenze note al mondo degli studi. Dopo aver descritto i pregi delle due pubblicazioni, Soranzo ringraziava i preposti della Biblioteca Marciana per il «grande e pericoloso» (1870, p. 24) rischio corso consentendo la riproduzione fotografica del manoscritto.

6 Uno sguardo al *Fac-simile*

Al di là della precisione nei dettagli che la fotografia era in grado di restituire, nelle opere d'arte, e nel caso in fattispecie, il problema della traduzione delle tinte in toni monocromi rimaneva nodale, data la diversa attinicità dei colori sulle sostanze sensibili allora disponibili. Per raggiungere la verosimiglianza, era spesso necessario intervenire manualmente sui negativi.

L'osservazione delle fotografie realizzate da Perini offre a questo proposito alcuni aspetti di interesse. Sono stati presi in esame due esemplari dell'edizione periniana[42] presenti rispettivamente alla Biblioteca Marciana e alla Berenson Library di Villa I Tatti, a Firenze, oltre a otto fotografie rilegate col testo di Francesco Zanotto oggi conservato alla Biblioteca del Museo Correr.

L'esemplare presente alla Biblioteca Marciana (Dipartimento Tutela, Conservazione, Prevenzione, Restauro), probabilmente donato da Perini a conclusione del lavoro,[43] è provvisto di un sempli-

42 La titolazione e la numerazione delle singole tavole negli esemplari considerati in questo scritto sono diverse tra loro. Nella trattazione saranno perciò usati i criteri seguenti: per l'edizione del 1862, in cui le fotografie non riportano indicazioni identificative, verrà loro assegnata la numerazione romana e la titolazione derivata dal saggio di Francesco Zanotto. Per le edizioni successive sarà adottata la numerazione araba che appare nelle fotografie stesse. Tale ultima numerazione è stata adottata anche dall'edizione Electa del 1970, seppure con diversa titolazione.

43 L'uso di donare copia delle fotografie alle istituzioni presso cui venivano realizzate le riprese fu molto diffuso



Figura 7. Antonio Perini, Tav. [XV. *Partenza per la caccia*] (c. 8*v*), 1862; albumina/ carta; 237 × 176/ 405 × 284 mm. Firenze, Fototeca Berenson, Villa I Tatti (segn. *ND3365 .G7 1862 PF)*

ce doppio frontespizio, in italiano (fig. 1) e in francese, e presenta le fotografie legate in volume insieme al testo. L'intonazione dei positivi varia dai toni caldi del marrone al grigio a volte intenso, in relazione al loro stato di conservazione e al viraggio impiegato in fase di stampa.

Quello presente alla Berenson Library (segn. ND3365.G7 1862 PF), è invece costituito da un portfolio con le sole fotografie, su cartoncino di dimensione media di 400 × 290 mm in cui sono riportate l'indicazione dell'autore e la riserva di proprietà intellettuale dell'edizione.[44] Manca invece il testo storico-critico.

Ambedue comprendono, oltre alle tavole delle 110 miniature riprodotte, le fotografie dei piatti anteriore e posteriore. Sono realizzate su carta albuminata, e hanno dimensione riconducibile al formato 240 × 180 mm.[45] La conservazione è mediamente buona, se si eccettua una certa variazione del tono generale dell'immagine, qualche segno di solfurazione, lo sbiadimento nelle alte luci e un'accentuazione nel contrasto, alterazioni tutte molto diffuse in fototipi analoghi.

Un po' più sbiadite sono le fotografie presenti nel volume Cicogna, probabilmente in ragione della loro maggiore esposizione alla luce determinata dall'uso.[46] Anch'esse, ad eccezione di una,[47] sono provviste delle indicazioni autoriali e di riserva della proprietà intellettuale, analoghe agli esemplari fiorentini.

Dal confronto delle fotografie di Perini con il facsimile del 2009 e la riproduzione delle tavole principali realizzata dall'Electa nel 1970,[48] si può concludere che sui negativi siano stati attuati interventi correttivi mirati, più o meno estesi nei vari casi, volti occasionalmente ad equilibrare la resa tonale dei positivi, ma soprattutto a garantire l'esatta leggibilità delle immagini laddove l'inattinicità dei colori poteva ingenerare poca chiarezza. Alcuni esempi illustreranno la situazione: con la premessa che quanto si dirà va considerato come analisi orientativa e non come dato di precisione assoluta. Il degrado sofferto dalle fotografie, pur non compromettendo seriamente la leggibilità dell'immagine, influisce sull'equilibrio del chiaroscuro e quindi sul loro esame visivo per l'aspetto che qui interessa. Ad eccezione di poche unità, esse conservano però tra loro una buona costanza di tono che rende più

ovunque, e in Italia divenne presto una norma fissata prima da regolamenti locali (anni '60 dell'Ottocento), e poi, dagli anni '70, da norme ministeriali e legislative. Cfr. Berardi 2014, Filippin, 2016.

44 Questa la scritta a stampa presente sui supporti secondari. In alto: FAC-SIMILE DEL BREVIARIO GRIMANI; in basso, a sinistra: Stab. Fotografico di A. Perini Venezia; in basso, a destra: Proprietà riservata; in basso, al centro: Fotografie tratte dall'Originale conservato nella Biblioteca Marciana in Venezia.

45 Le verifiche condotte presso le biblioteche che possiedono l'opera confermano tutte la medesima dimensione media.

46 Dalla ricerca non è invece emersa nessuna delle fotografie miniate che Perini aveva predisposto, materialmente realizzate dal pittore Feliciano Cappello (1812- ?) e forse da qualche altro, di cui non si conosce il nome. Ce ne informano Draghi 1864 e Soranzo 1870, p. 22. Nei maggiori repertori consultati non sono presenti notizie sul pittore. Dai registri matricola presenti nel Fondo storico dell'Accademia di Belle Arti sappiamo che fu allievo dell'istituzione dal 1829 al 1836, dove frequentò le scuole di Ornato, di Elementi di figura e del Nudo, ottenendone anche alcuni premi (cfr. Matricola generale 1817-1853).

47 Si tratta della tav. [LIII], *Li Santi Apostoli* (c. 401*r*).

48 Esclusa la possibilità di esaminare il manoscritto originale, i riferimenti per questo studio sono stati il facsimile Salerno del 2009, le ottime riproduzioni delle tavole del calendario in Gasparrini Leporace 1954, e l'intera serie delle 110 miniature presenti nell'edizione Electa del 1970. Da quest'ultima sono tratte le immagini che illustrano questo testo.



Figura 8. Tav. 27. *La natività e l'annuncio degli angeli ai pastori* (c. 43*v*). Da: *Breviario Grimani* 1970



Figura 9. Antonio Perini, Tav. [XXVII. *La Nascita di Gesù*] (c. 43*v*), 1862; albumina/ carta, 233 × 165/ 301 × 228 mm. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (inv. ANT 61213)

attendibile l'analisi. Un riferimento orientativo che si è rivelato utile è stato il confronto tra punti di identico colore presenti in più luoghi di una stessa immagine, con un uguale o diverso tono di grigio nella fotografia: a uguale colore dovrebbe corrispondere un uguale tono di grigio; laddove ciò non si verifichi, è altamente probabile che si siano praticati dei ritocchi.

Data l'inaccessibilità del manoscritto, e per comodità espressiva, userò qui il termine 'originale' non in senso proprio, ma riferendolo al facsimile Salerno del 2009 e all'edizione Electa del 1970.

Tav. [V]. *Opere de' campi nel Marzo* (c. 3*v*; fig. 5).
In questa tavola è evidente la diversa resa del colore rosso presente in alcuni punti dell'immagine. Ciò suggerisce probabili interventi di ritocco nella figura dei due contadini che zappano, a sinistra (nel copricapo dell'uno e nella veste dell'altro) e nei due altri con la gerla, ambedue con calzoni rossi, che danno in fotografia esiti monocromi tra loro differenti.

Tav. [VII]. *Sposalizio celebratosi nell'Aprile* (c. 4*v*; fig. 6).
Si intervenne certamente sulla ricca guarnacca giallo-aranciata dello sposo, movimentata da punti di luce e ombre portate azzurro e violetto. Nella fotografia il variare del chiaroscuro non è identico all'originale, rivelando un ritocco che corregge il tono della veste la cui morbidezza e ricchezza si esprimono anche nel gioco luministico che ne tocca le pieghe. Dello stesso abito sembrano poi schiarite le bordure decorative. Non pare invece esservi stato nessun intervento nella veste della dama che regge il vestito della sposa, in secondo piano, in cui il corpetto nero e «castagnuolo» (Zanotto 1862a, p. 22) risultano in fotografia di tono uniforme. Un piccolo particolare: i due fiori gialli nell'acquitrino, in basso, nella fotografia si confondono col terreno.

Tav. [IX]. *Festa dell'albero di Maggio* (c. 5*v*).
Un probabile ritocco si nota nella catena decorativa che cade sulla schiena del primo dei tre



Figura 10. Tav. 65. *Presentazione al tempio* (c. 514*v*).
Da: *Breviario Grimani* 1970

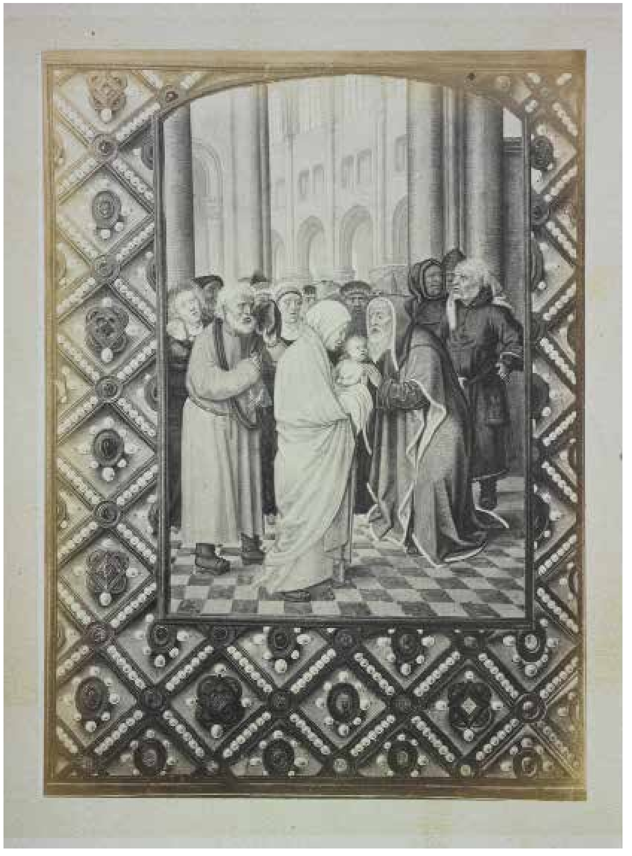


Figura 11. Antonio Perini, Tav. [LXV. *La Purificazione di Maria*] (c. 514*v*), 1862; albumina/ carta, 235 × 171/ 300 × 225 mm. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (inv. ANT 61213)

trombettieri, a sinistra, e ritoccata è la figura del cavaliere, in alto a destra, col braccio sopra la testa, che, come nel caso di tav. [VII], mostra un variare di luci ed ombre diverso dall'originale. Lascia dei dubbi il trattamento del colore rosa in vari punti dell'immagine, che appare oggi in fotografia più chiaro rispetto alla sua ipotizzabile resa chimica; ma lo sbiadimento dell'immagine potrebbe avere avuto qui una qualche influenza.

Tav. [XIII]. *Tosatura della greggia, e mietitura del frumento* (c. 7*v*).

Fu forse leggermente schiarito il campo di grano, che si presenta in fotografia più chiaro rispetto all'ipotizzabile sua resa chimica, mostrando anche, in ambedue gli esemplari marciano e fiorentino, una zona più illuminata all'estrema sinistra, impercettibile nell'originale, e che non sembra determinata da degrado del positivo. Altri probabili interventi si identificano, seppure con qualche dubbio, nella tinta delle calze e nelle ombre sul viso del castaldo, in piedi, appoggiato al suo vincastro; qui lo sbiadimento potrebbe aver influito sulla resa attuale del chiaroscuro. E qualche tocco schiarente fu applicato nelle fronde più alte del grande albero, per rendere l'effetto luminoso delle foglie gialle, la cui distribuzione, nella fotografia, non rispetta perfettamente l'originale.

Tav. [XXV]. *Il popolo d'Israello che prega il Signore di mandare il Messia* (c. 14*v*).

Un intervento è riconoscibile nella cintura che cinge i fianchi della figura di profilo con tunica azzurra, a sinistra, nello schiarimento delle decorazioni, che nell'originale sono simili alla bordura decorata della veste, ma in fotografia hanno un tono tra loro diverso. Si intervenne poi anche nella trascrizione delle invocazioni per l'avvento del Messia poste in corrispondenza della bocca di alcune delle figure. In assenza, il loro colore oro si sarebbe tradotto in scritte scure, confondendosi con il paesaggio, e togliendo così uno dei significati

importanti alla raffigurazione. Tale necessità non vi fu invece nell'analoga scritta che si sprigiona dalla bocca della figura all'estrema destra, che appare scura, anche se ormai in parte sbiadita.

Tav. [XXVII]. *La Nascita di Gesù* (c. 43*v*; figg. 8-9). Sembra essere stata questa una delle tavole più complesse da riprodurre per l'accostamento di colori inattinici e di colori, pur attinici, ma molto scuri. Fu certo schiarita la figura dello Spirito Santo, in alto, che nell'originale è di colore rosso su fondo giallo, tinte ambedue resistenti all'impressione. In questo modo essa divenne non solo leggibile ma capace di esprimere l'idea di luce divina che da essa promana. Un intervento analogo, complesso e minuzioso se eseguito manualmente, si riconosce nei segni dei raggi della Grazia che scende dallo Spirito Santo sulla scena, e in quelli che emanano dalla Madonna e dal Bambino Gesù. Al di là della necessità di definire più chiaramente i dettagli dell'immagine, tali correzioni assumono un significato di tipo interpretativo che evita di tradurre con un colore scuro la luce divina, innovando drasticamente nell'iconografia tradizionale di questo tema. E la sacra luce della scena venne suggerita anche da un certo uniforme schiarimento della parte centrale dell'immagine.



Figura 12. Antonio Perini, Tav. [LXXII. *S. Pietro Apostolo*] (c. 602*v*), 1862; albumina/ carta, 228 × 164/ 301 × 226 mm. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (inv. ANT 61213)

Tav. [XXVIII]. *Davidde che, salmeggiando, vede in ispirito la nascita del Messia* (c. 44*r*). Un intervento potrebbe riconoscersi nel manto di David: le decorazioni dorate sul rosso mantello appaiono infatti molto luminose, luminosità solo in parte giustificata dalla componente chiara presente nei riflessi dell'oro. L'applicazione di una velatura schiarente sul negativo, pare in questo caso un'ipotesi plausibile.

Tav. [LXV]. *La Purificazione di Maria* (c. 514*v*; figg. 10-11). Segnalo questa tavola quale esempio di come la resa cromatica dei colori possa influire sulla lettura dell'immagine. In fotografia infatti, il tono scuro con cui viene reso il giallo nel pavimento piastrellato, che appare come una scacchiera nettamente definita, accentua, rispetto all'originale, l'effetto prospettico dell'immagine.

Tav. [LXXII]. *S. Pietro Apostolo* (c. 602*v*; fig. 12). Problematico in questo caso è l'accostamento del giallo e del verde – tinte ambedue inattiniche – nell'ampio piviale ricamato di San Pietro. Per riequilibrare la luminosità del paramento, pare essersi qui agito in modo diverso rispetto alla tav. [XXVIII]. Nelle fotografie esaminate, si intravedono infatti interventi localizzati, non uniformi, da cui il disegno della decorazione emerge chiaramente solo in parte, e sono invece ben leggibili le scritte dell'ampia bordura. Anche le corone dorate del triregno sono palesemente schiarite, come pure il pastorale e l'aureola del santo. Problemi di traduzione cromatica presenta anche il tappeto dove l'intervento correttivo pare aver seguito analogo criterio.

Tav. [CI]. *Li santi Apostoli Simone e Giuda* (c. 786*r*). Si individuano in questa tavola due diversi tipi di intervento per esigenze differenti. Fu innanzitutto schiarito lo sfondo del capolettera maggiore (lettera D) in modo da consentire una migliore lettura del bocciolo di rosa che ne decora l'interno, e furono anche schiari-



Figura 13. Tav. 106. *Disputa di S. Caterina fra i dottori ad Alessandria* (c. 824*v*). Da: *Breviario Grimani* 1970

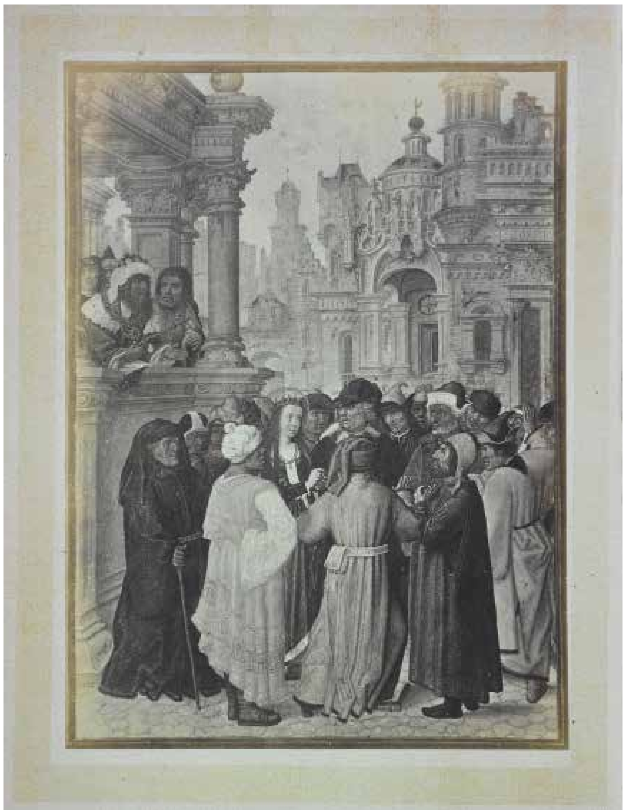


Figura 14. Antonio Perini, Tav. [CVI. *Santa Caterina disputante fra i dottori di Alessandria*] (c. 824*v*), 1862; albumina/carta, 225 × 166/ 300 × 226 mm. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (inv. ANT 61213)

ti i capolettera minori (lettere S, D e O) per restituire loro l'aspetto dorato dell'originale, e farli risaltare sullo sfondo scuro. Probabilmente si intervenne anche nello sfondo dorato del fregio floreale che contorna la pagina, schiarendolo qua e là, evitando così il rischio di 'mono-tonia', e suggerendo nel contempo l'idea di brillantezza.

Tav. [CVI]. *Santa Caterina disputante fra i dottori di Alessandria* (c. 824*v*; figg. 13-14).

Qui è evidente l'intervento sul colore giallo confrontando la decorazione dorata della veste di due delle figure in primo piano: la seconda da sinistra, che indossa una tunica azzurra, e la quarta, di profilo, che indossa una tunica verde. Le vesti di ambedue sono rifinite con ricami dorati, in basso, attorno al colletto e nel giro manica della seconda. Nella fotografia, tali decorazioni, anziché presentarsi di tono uguale tra loro, come prevederebbe la resa di quelle tinte, appaiono invece diverse: quella del personaggio con veste azzurra è scura, mentre l'altra è chiara. Si intervenne cioè nella figura di destra schiarendo alcune parti del ricamo, dal momento che il giallo sullo sfondo verde della veste si sarebbe confuso, e il motivo decorativo non avrebbe avuto sufficiente evidenza.

Come in altri casi, anche qui fu schiarita l'aureola della santa, diversamente da quanto succede per la corona che porta sul capo e per i lunghi capelli biondi, che nell'originale appaiono cromaticamente simili. Ancora in relazione al colore giallo, si noti che nessun intervento correttivo fu condotto nella figura di cui si intravede solo il volto, a sinistra di Caterina, che indossa un copricapo azzurro con risvolto verde e giallo vivace, che in fotografia dà origine ad un'area uniformemente scura, non modificata.

Traendo qualche conclusione dall'esame qui velocemente esemplificato, si può affermare che prima delle riprese, ogni pagina del manoscritto fu studiata nella globalità dei rapporti cromati-

ci, e il tempo e le modalità di esposizione furono valutati sui singoli casi specifici: in questo, la riconosciuta abilità del fotografo[49] giocò un ruolo molto importante. Gli interventi sui negativi furono diversi e più o meno estesi, a seconda dei casi e delle necessità, e furono localizzati nei punti in cui la traduzione dei vari colori nel monocromatismo fotografico non avrebbe consentito una chiara distinzione delle forme: una scelta volta a garantire la migliore ottenibile corrispondenza tra originale e riproduzione. Il criterio guida fu cioè la leggibilità del 'disegno' fotografico rispetto all'originale. Ciò si riscontra in prevalenza nelle aree narrativamente importanti, nei personaggi principali, nei primi piani, mentre le figure secondarie e gli sfondi ne sono esenti, ad eccezione dei casi in cui la descrizione si fa corale o d'ambiente, come ad esempio nelle tavv. [V], [XIII] e [XXI] (*Pascolo de' majali, e caccia delle lepri*; c. 11*v*), ecc. Alcune difformità di trattamento in situazioni tra loro analoghe fanno peraltro concludere che tale criterio non sia stato sempre seguito.

In qualche caso l'intervento sul negativo ebbe valore interpretativo, come ad esempio nella tav. [CI] dove si cercò di suggerire l'idea della vivacità e brillantezza della decorazione originale; o nella tavola [LXXII], in cui si intervenne sul ricco disegno verde del piviale dorato di S. Pietro per renderne la luminosità; o ancora nelle elaborate cornici e fregi architettonici presenti in parecchie delle miniature, allo scopo di restituire non solo la leggibilità, ma anche la brillantezza degli originali, che si sarebbero altrimenti perdute nella stampa positiva, fallendo così nel tradurre uno degli aspetti di maggior interesse del Breviario, e cioè le sue ricche decorazioni «a larghi lumi dorati» (Zanotto 1862a, p. 292).

In qualche caso si individua la volontà di adattare la resa fotografica alla percezione visiva dei colori, anche se questo aspetto presenta ricorrenze ed evidenze sulle quali il degrado dei positivi intervenuto nel frattempo influisce in modo importante, e la minuzia di alcuni dettagli rende più difficile la valutazione. Per citare un solo esempio, ricordo la tav. [XXII] *Calendario pel mese di Novembre*, in cui il fregio venne in gran parte schiarito ad eccezione della zona in alto a sinistra, che rimase piuttosto scura. Analogo, ma meno diffuso, fu l'intervento sulle cornici con decorazioni floreali e animalistiche che accompagnano parecchie scene.

Oltre alle accortezze usate nella ripresa che spiegano la diversa traduzione monocroma di tinte uguali in tavole diverse, furono adottate procedure differenti: la schermatura delle immagini in fase di stampa, velature colorate localizzate in singole zone del negativo per ottenere grigi più o meno scuri, ritocco manuale nei casi di particolari minuti sui quali la velatura non poteva essere usata. Il trattamento del giallo in particolare, colore diffuso in molte varianti (anche nella sua versione oro), e spesso localizzato in piccoli dettagli, risulta essere stato complesso, come sono ad esempio le aureole dei santi, o i raggi di luce divina che emanano dai protagonisti della Natività, o alcune decorazioni nelle vesti.

Si ha comunque conferma dall'analisi condotta, che la risposta chimica ad ogni singolo colore è notevolmente influenzata dalla maggiore o minore sua purezza, e dalla sua eventuale commistione con altre tinte, tale che colori all'apparenza molto simili tra loro si riflettono in modo significativo sulla resa in toni di grigio. Detto in altri termini, una tinta, pure se inattinica, qualora contenga una parte anche piccola di altra tinta attinica, agisce sul negativo.

C'è infine da considerare che le operazioni di ritocco vero e proprio avvennero – e non può essere diversamente – avendo l'originale sott'occhio, come guida per l'operazione. E c'è anche da chiedersi se il ritardo nella predisposizione della copia del *Fac-simile* da inviare a Londra non sia stato determinato anche da un impegno importante in questa fase del lavoro oltre che, come traspare dai documenti, dai tempi richiesti per la predisposizione delle decorazioni in galvanoplastica.

7 Altre riproduzioni del Breviario Grimani

Si è detto che le riprese realizzate da Perini furono le prime condotte sul Breviario, ma in quel periodo analoga autorizzazione fu concessa a Léon Curmer, editore noto per le sue ricche pubblicazioni in cromolitografia,[50] che nel 1864

49 A conferma della sua abilità anche in situazioni tecnicamente complesse, ricordo che Perini collaborò con Antonio Berti nelle osservazioni dell'eclissi di sole del 15 marzo 1858 realizzando alcune fotografie (cfr. Zinelli 1859, pp. 19-20).

50 Léon Curmer (1801-1870), noto rappresentante di una nuova categoria di editori d'illustrazione che trovò sviluppo nel XIX sec., si era specializzato nella pubblicazione di libri sontuosamente illustrati, spesso a tema religioso. «Que Cur-

pubblicò trentasei delle miniature del Breviario e alcune partiture decorative in *Les Évangiles des Dimanches et Fêtes de l'année,*[51] opera a carattere devozionale dalla fisionomia polimorfa: per un aspetto libera raccolta antologica delle migliori miniature a soggetto religioso allora note, cadenzate secondo i ritmi del calendario liturgico, per un altro aspetto testo storico-critico con intenti divulgativi, per altro ancora libro *cadeau* riccamente illustrato.

Le immagini pubblicate da Curmer furono predisposte da Germano Prosdocimi (1819-?),[52] pittore, disegnatore e grafico che già in passato, almeno fin dal 1857, aveva più volte copiato le miniature del Breviario (cfr. Foucard 1857, p. 135; Coggiola 1908, p. 46, nota 1), ma forse anche in precedenza. Stavolta però, su indicazione dello stesso editore, lo fece su una base fotografica (cfr. Curmer 1864, vol. 3, p. V; 1865, p. 2; Coggiola 1908, p. 45).

Nel terzo volume degli *Évangiles*, l'editore francese spese parole di elogio sul veneziano:

> Le secours de la photographie, la supériorité et la fidélité du pinceau de M. Prosdocimi,

mer fût bien conscient de son propre rôle d'animateur et de créateur, c'est ce qu'attestent aussi les nombreuses 'notes de l'éditeur' de sa main qu'il intégra dans brochures et éditions» (Jongeneel 2011, p. 297, nota 11). Fin dal 1839, in una lettera indirizzata al *jury* dell'esposizione dei prodotti dell'industria, Curmer aveva indicato «les tâches de ce nouvel éditeur, attentif à opérer l'alliance de la typographie, conçue comme interprète de la pensée, avec tous les arts susceptibles de se grouper autour d'elle» (Renonciat 2010, 4). Su Curmer cfr. anche Bibliothèque nationale de France, scheda d'autorità Léon Curmer.

51 L'opera uscì in cento *livraisons*, ma fu pensata da subito per essere raccolta in tre volumi: i primi due, in cromolitografia, contenenti le riproduzioni di miniature ricavate da vari manoscritti; il terzo, *Appendice aux Évangiles*, con le invocazioni alla Vergine e ai santi, contributi storico-critici su alcuni dei miniatori considerati dall'edizione, e un commento alle singole tavole pubblicate. Uno dei saggi, redatto sulla base di note fornite da Giuseppe Valentinelli, è dedicato al Breviario Grimani (pp. 1-20). Le tavole da esso derivate sono liberamente intercalate a riproduzioni di altri manoscritti secondo temi suggeriti dall'andamento dell'anno liturgico. Quelle con le attività dei mesi riportano la paginazione in numeri romani e il titolo; le altre (ad eccezione della XXXVI) la sola paginazione in numeri arabi. Se ne dà di seguito l'elenco secondo l'ordine in cui appaiono nell'esemplare esaminato – Biblioteca Nazionale Marciana, segn. C 379C 047-049 – con, tra parentesi, il riferimento alla numerazione adottata nel *Fac-simile* di Perini. I titoli dei soggetti sono tratti da un parziale *Catalogue des Miniatures* presente nell'*Appendice* (pp. 9-16). A quelle qui di seguito elencate se ne aggiungono alcune altre proposte a pp. 157-160 del vol. 1, che riproducono, con qualche modifica, decorazioni tratte dalle carte 636, 644, 715, 767 (Coggiola, p. 44, nota 4). Nel vol. 1: p. XI, *Janvier* (I, Occupazioni della vita, in Gennaio; c. 1*v*); p. XII, *Février* (III, Vita del colono nel Febbraio; c. 2*v*); p. XV, *Mars* (V, Opere de' campi nel Marzo; c. 3*v*); p. XVI, *Avril* (VII, Sposalizio celebratosi nell'Aprile, c. 4*v*); p. XIX, *Mai* (IX, Festa dell'albero di Maggio; c. 5*v*); p. XX, *Jouin* (XI, Falciatura delle messi in Giugno; c. 6*v*); p. XXIII, *Jouillet* (XIII, Tosatura della greggia, e mietitura del frumento; c. 7*v*); p. XXIV, *Août* (XV, Partenza per la caccia; c. 8*v*); p. XXVII, *Septembre* (XVII, Vendemmia; c. 9*v*); p. XXVIII, *Octobre* (XIX, Seminagione de' campi; c. 10*v*); p. XXXI, *Novembre* (XXI, Pascolo de' majali, e caccia delle lepri; c. 11*v*); p. XXXII, *Décembre* (XXIII, Caccia del cinghiale; c. 12*v*); p. XXXVI, *Trinité* (XLII, La Santissima Trinità; c. 213*v*); p. 9, *Naissance de saint Jean Baptiste* (LXX, La Nascita del Battista (c. 593*v*); p. 17, *Rencontre de saint Jean et de N. S. J.-C.* (LXXI, Il Battista nel deserto; c. 594*r*); p. 29, *La Circoncision* (XXXI, La Circoncisione del Signore; c. 67*v*). Nel vol. 2: p. 315, *Saint Pierre* (LXXII, S. Pietro Apostolo; c. 602*v*); p. 316, *Saint Paul* (LXXIII, S. Paolo Apostolo; c. 603*r*); p. 319, *Assomption* (LXXXVIII, La coronazione di Maria Vergine in cielo; c. 684*r*); p. 320, *Marthe et Marie* (LXXVIII, La Maddalena a' piedi di Gesù; c. 628*r*); p. 326, *La Toussaint* (CII, Tutti i Santi; c. 788*v*); p. 333, *David oint par Samuel* (XLVII, Davidde unto re da Samuele; c. 289*r*); p. 334, *La Sibylle montre à l'empereur Auguste la Vierge qui devait enfanter* (XXVIII, Davidde, che, salmeggiando, vede in ispirito la nascita del Messia; c. 44*r*); p. 343, *Sainte Anne entre David et Salomon* (LXII, Sant'Anna, seduta in trono, colla prima prima forma in seno di Maria, da lei concepita senza labe, e dai lati Davidde e Salomone; c. 478*v*); p. 337, *Annonciation* (LXVI, L'Annunziazione di Maria; c. 530*v*); p. 340, *La Vierge et l'Enfant Jésus* (CIX, La Vergine col Putto; c. 830*v*); p. 341, *La Vierge exaltée par dessus toutes les Saintes* (XCI, La Vergine in trono col Figlio in braccio, corteggiata dalle sante Cunegonda, Geltrude, Gudula, Caterina ed Agnese; c. 719*v*); p. 344, *Le Trépas de la Vierge* (LXXXVII, Il transito di Maria Vergine; c. 683*v*); p. 347, *Titres de la Sainte Vierge* (CX, Simboli sotto cui fu adombrata Maria; c. 831*r*); p. 353, *Apôtres* (LIII, Li Santi Apostoli; c. 401*r*); p. 354, *Les Saints Confesseurs* (LV, Alcuni Santi Pontefici e Confessori; c. 422*v*); p. 355, *Les Vierges* (LVI, Alcune Sante Vergini e Martiri; c. 432*v*); p. 357, *Sainte Catherine discutant avec les docteurs* (CVI, Santa Caterina disputante fra i dottori di Alessandria; c. 824*v*); p. 358, *Martyre de sainte Catherine* (CVII, Il martirio di santa Caterina; c. 825*r*); p. 360, *Sainte Barbe* (CVIII, Santa Barbara; c. 828*v*); p. 361, *Saint Michel Archange* (XCV, L'Arcangelo s. Michele; c. 746*v*).

52 Le notizie su Germano Prosdocimi sono molto scarse, e il suo nome non compare nei più importanti repertori, dove è segnalato invece il figlio Alberto, col quale a volte viene confuso. Una parziale ricostruzione biografica è in Lermer 2001, pp. 290-291. Le notizie pur frammentarie raccolte nel corso di questa ricerca lo indicano come persona abile nel riprodurre documenti e immagini di qualsiasi tipo che si diceva egli riuscisse ad imitare alla perfezione. Nel 1857-1858 illustrò il volume *Capolavori di Carlo Goldoni* curato da Francesco Cameroni, comprendente trenta commedie, ognuna introdotta da una testata xilografica su suo disegno. Presso il Museo Storico del Castello di Miramare è conservata una serie di suoi acquerelli che illustrano vari ambienti di Villa Lazarovich, sul colle di san Vito, prima dimora in città dell'arciduca Massimiliano d'Asburgo. Risulta da una ricerca nel web che il pittore abbia copiato alcune pagine del Breviario su pergamena, con l'evidente intento di ottenere maggiore verosimiglianza con l'originale. Giuseppe Valentinelli ci informa che Prosdocimi apponeva il proprio nome nelle copie da lui realizzate, sostituendolo alle scritte decorative delle vesti che spesso si incontrano nelle figure (cfr. Coggiola 1908, p. 46, nota 1).

> artiste vénitien dont nous ne pourrions trop louer le mérite et l'exactitude, ont rendu possible la reproduction de ces belles miniatures. Les fidèles copies que cet artiste éminent a faites pour nous des miniatures du Bréviaire et des douzes splendides peintures du calendrier égalent assurément les originaux, en conservant à chaque sujet la manière particulière de l'auteur. (p. 19)

In concreto, Curmer faceva fotografare le opere di suo interesse, e poi colorare le stampe positive da bravi coloristi o pittori, ottenendone delle riproduzioni 'fedeli' da trasferire poi sulla pietra litografica. In più punti del testo egli mise in rilievo il grosso aiuto che la fotografia aveva dato nell'edizione della sua impegnativa opera, sia nel velocizzare un lavoro che diversamente sarebbe stato molto lungo e difficile, e in parte non realizzabile, sia anche come mezzo per ottenere la precisione e l'esattezza nella riproduzione dei modelli. Nelle pagine iniziali del terzo volume, si lasciò andare ad un'espressione molto vivace nei riguardi della fotografia:

> Un ami que je possède à Venise vint à mon aide, et photographe et peintre qu'il eut bientôt trouvés se mirent à reproduire un grand choix de ces merveilles. Qu'elle soit bénie entre toutes les inventions modernes, cette admirable photographie! Elle n'a de rivale ici-bas que l'imprimerie; elle agit mille fois plus vite; elle entre en souveraine au milieu des ténèbres; elle éclaire hardiment tous les mystères; elle produit au grand jour, pour tout le monde, une quantité inépuisable de ces beautés que le genre humain eût ignorées sans elle. (p. V)[53]

Egli peraltro non si limitava a valorizzarne gli aspetti strumentali, ma ad essa si affidava anche per la formazione di un proprio giudizio estetico sulle opere:[54] segnale questo della fiducia, allora in accrescimento, nella capacità traduttiva di un *medium* che si preparava inesorabilmente a sostituire le usuali stampe litografiche ed incisioni.



Figura 15. *Janvier* (c. 1*v*), cromolitografia, 147 × 100/ 288 × 197 mm. Da: *Les Évangiles des Dimanches* [...] 1864, vol. 1, p. XI. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (segn. C379C 047)

Nel suo testo, Curmer informò dettagliatamente il lettore sulle ricerche condotte in vista della pubblicazione e sulla disponibilità dei responsabili delle più importanti biblioteche e musei a consentire o meno che si riprendessero le opere in loro custodia. Si viene allora a sapere che le sue richieste furono ovunque ben accolte, con sole due eccezioni rappresentate dalla Bibliothèque Impériale di Parigi e dal recentemente costituito Musée des Souverains, al Louvre

53 Negli *Évangiles* Curmer usò la fotografia anche in modo diretto. Il terzo volume dell'opera è infatti arricchito da molte stampe positive su carta albuminata, di piccole dimensioni (mediamente 75 × 47 mm), incollate alle pagine entro ricche e ampie cornici decorative. Esse scandiscono il testo, premesse alle invocazioni alla Vergine e ai Santi.

54 Parlando della collezione di Louis Brentano, di Francoforte, Curmer si soffermò su quaranta miniature di un libro d'ore possedute dal tedesco, e affermò: «Lorsque j'écrivis mon article de la *Revue de Paris*, je n'avais point visité personnellement le cabinet de M. Louis Brentano. Ma récente excursion m'a procuré cet avantage. Les développements que j'ai fournis à cet égard étaient le résultat d'une correspondance écrite et de photographies: j'y joindrai maintenant le produit d'investigations directes et j'en parlerai *de visu*. [...] La vue directe de ces monuments a confirmé, d'une manière à peu près complète et absolue, l'impression ou le sentiment que j'avais conçu. Rapprochés de mes excellentes photographies, que j'ai comparées aux originaux, ceux-ci n'y ont ajouté que la magie de la couleur. Le rendu de la forme est généralement irréprochable» (1864, 3°, pp. 120-121).

(1864, vol. 3, p. 119),[55] dove la fotografia era assolutamente proibita, e che egli sostanzialmente biasimava, accusando indirettamente le due istituzioni di essere nemiche del progresso.[56] Non diversamente sarebbe successo alla Biblioteca Vaticana, dove il cardinale Giacomo Antonelli (1806-1876) faceva rigorosamente rispettare il regolamento che vietava le riprese fotografiche, se, con l'aiuto di personaggi influenti, non avesse ottenuto l'autorizzazione direttamente dal papa in persona (1864, vol. 3, p. VII).

A Venezia, l'abate Valentinelli acconsentì volentieri a mostrargli il Breviario e a farne riprodurre parecchie miniature. Furono realizzate allora una cinquantina di fotografie (cfr. Curmer 1865, p. 8) tra miniature a piena pagina e partiture decorative.

Pur informando diffusamente il lettore sul lavoro da lui condotto, Curmer non accennò alla cronologia dei suoi contatti con le varie istituzioni, non rivelò il nome dell'amico veneziano che gli segnalò i due professionisti, né quello del fotografo che realizzò per lui le riprese, ma ad intendere quanto fino ad ora noto sulla questione, non si rivolse a Perini che pure aveva esperienza dell'oggetto da riprodurre, forse già possedeva i negativi, e presso il quale avrebbe probabilmente potuto ottenere prontamente, con minor disagio per sé e per la Marciana, le stampe positive che gli servivano.[57]

Osservando le riproduzioni tratte dal Breviario presenti negli *Évangiles* in relazione a quanto l'editore comunicava sulla loro derivazione fotografica, appare evidente che la trasposizione cromolitografica occultò del tutto la fotografia, che non vi è più riconoscibile, dando luogo a figurazioni che paiono create *ex novo*.[58]

Rispetto all'originale, le ombre e le luci vi sono a volte modificate e semplificate, soprattutto nei dettagli. Un esempio evidente si ha nelle parti alte delle scene con le attività dei mesi, laddove il cielo sfuma gradualmente verso colorazioni scure procedendo verso l'alto (e la profondità dell'universo), gradualità che nella cromolitografia è limitata, e dove vi è un passaggio piuttosto brusco tra le due zone dell'immagine. Un altro esempio si può trovare nella tavola a p. XI, *Janvier* (figg. 3 e 15): nella volumetria e nelle pieghe della veste verde del valletto in primo piano che taglia una fetta di pane al levriero; o, nella tav. a p. 326 del secondo volume, *La Toussaint* (fig. 16), nello stendardo all'estrema destra sorretto da un angelo, che acquista un gioco di luci ed ombre assente nell'originale.

Diversi poi sono alcuni particolari. Si veda ad esempio, sempre nella tavola dedicata al mese di gennaio, l'allacciatura delle scarpe del valletto, molto semplificata; il 'vascello' per il sale e il pepe sul tavolo che viene rappresentato come forma chiusa, tanto da perdere la propria identificazione fisica; o l'aspetto delle lingue di fuoco nel caminetto che mostrano un grafismo che limita loro l'ampiezza (e l'idea di calore) presente invece nell'originale; o ancora, la trama della stuoia che copre il pavimento, alquanto più rada.

Nella tav. a p. XII, *Février*, appare semplifica-

55 Il Musée des Souverains fu allestito nel 1852 come sezione del Louvre, con l'obiettivo di commemorare la monarchia francese attraverso l'esposizione di alcuni oggetti legati ad ognuno dei regnanti (cfr. St. John 1855, pp. 202-205).

56 Scrive Curmer a proposito della Bibliothèque Impériale: «Espérons que la génération à venir verra luire des jours plus heureux, et que la photographie, cette gloire du XIXe siècle, franchira enfin officiellement les portes de ce monument national, qui n'existerait pas si les arbitres de ses destinées dans le temps présent avaient été, au XVe siècle, chargés de faire pour la propagation de l'imprimerie ce qu'ils font si rigoureusement pour la photographie» (Curmer 1864, vol. 3, p. 60).

57 Camillo Soranzo affermò che l'incarico a Germano Prosdocimi risaliva al 1860 (1870, p. 23), termine plausibile in relazione alla data di pubblicazione degli *Évangiles* vista la mole di lavoro che l'edizione richiese, e i numerosi contatti avviati da Curmer con istituzioni di vari Paesi. Accettando quella data, ne conseguirebbe che i rapporti del francese con Venezia siano da porsi come antecedenti (o concomitanti) alla decisione presa da Antonio Perini di riprodurre il Breviario. Ciò fa sorgere la domanda se non fosse egli stesso il fotografo che eseguì le fotografie poi colorate da Germano Prosdocimi. L'ipotesi di un coinvolgimento di Perini non trova però riscontro né nei documenti esaminati, né in bibliografia, dove invece la distinzione e la successione tra loro delle due imprese è posta in modo inequivocabile. Nel volume del *Fac-simile* presente alla Biblioteca del Museo Correr, una nota manoscritta di Cicogna, posta in un foglietto in apertura del volume, ci informa che la fotografia tav. [LIII], *Li Santi Apostoli*, gli fu data da Germano Prosdocimi: «La fotografia che qui è a p. 157 non è tratta dalla fotografia onde è tutto il Breviario = questa è più piccola e la ebbi dal Prosdocimi». Essa quindi va considerata a tutta evidenza frutto delle riprese fatte realizzare da Léon Curmer per la pubblicazione dei suoi *Évangiles*. Questa fotografia è su supporto secondario anonimo, ed è effettivamente di dimensioni leggermente inferiori (211 × 160 mm) a quelle delle fotografie di Perini. All'esame visivo, mostra un'intonazione analoga, ma l'aspetto globale dell'immagine appare più opaco e 'sordo', suggerendo la sua provenienza da uno studio fotografico diverso da quello del nostro fotografo, e confermando quanto risulta dai documenti emersi e dalla bibliografia. Allo stato delle ricerche, l'affermazione di Soranzo non può dunque che essere considerata in termini del tutto generali e orientativi; le due iniziative – di Perini e di Curmer – tenute indipendenti l'una dall'altra, e la prima precedente alla seconda.

58 Ove non diversamente indicato, le immagini citate sono tutte presenti nel primo volume.

ta la forma degli alberi, in parte denudati dalle fronde, sono assenti alcuni piccoli arbusti, è inferiore di numero lo stormo di uccelli sopra la colombaia, e molto denso e pesante appare il fumo che esce dalla botola del tetto, a sinistra, che nell'originale è appena percepibile.

Evidente è anche la semplificazione nella resa del paesaggio: ad esempio, nella tav. a p. XV, *Mars*, le asperità del terreno sono addolcite, i cespugli al margine destro dell'immagine, nell'originale non certo rigogliosi ma pure con un po' di fogliame, risultano totalmente spogli, e tutti perdono la loro esilità per diventare più robusti. Analoga semplificazione nella vegetazione si ha nella tav. a p. XXXII, *Décembre* (fig. 19). Nella tav. a p. XXVII, *Septembre* (figg. 17-18), la vigna in primo piano appare più rada e povera mentre quella visibile in fondo, a ridosso delle mura del castello, più rigogliosa, tanto che assume l'aspetto di un boschetto. Anche qui ne soffrono i piccoli cespugli, e compare il rivestimento d'ardesia nella parte bassa sporgente del torrione a destra dell'immagine, assente nell'originale.

E ancora: i contorni delle figure e molti dei tratti delle immagini risultano spesso accentuati da un segno scuro, e alterate sono le caratterizzazioni fisiognomiche delle figurazioni originali, molto espressive, uniformate invece ad un gusto contemporaneo. Anche i colori, che nell'originale sono a volte delicati, con leggere ombre colorate, appaiono più densi e saturi, e in qualche caso diversi. E si potrebbe continuare.



Figura 16. *La Toussaint* (c. 788*v*), cromolitografia, 201 × 149/ 288 × 197 mm. Da: *Les Évangiles des Dimanches* [...] 1864, vol. 2, p. 326. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (segn. C379C 048)

Queste cromolitografie, che in linea teorica dovrebbero meglio del monocromatismo di Perini rispondere ai caratteri estetici ed artistici degli originali, in realtà appaiono ai nostri occhi inadeguate al compito, e assumono quasi un aspetto naïf. Già più di un secolo fa, Giulio Coggiola esprimeva la perplessità che noi oggi proviamo di fronte a quelle immagini, dichiarando implicitamente la lunga strada compiuta in pochi decenni nelle abitudini visive e negli strumenti di studio dell'arte:

> Ai risultati conseguiti dal Curmer non si può certo negare quella lode che già attribuimmo alle fotografie del Perini, in quanto l'arte della litografia a colori raggiunge negli *Évangiles*, in relazione ai tempi, un segno di perfezione tecnica notevolissimo. Ché se noi oggi siamo indotti a preferire decisamente a quelle tavole, scintillanti di oro e festose di variata gamma cromatica, anche le semplici fotografie del facsimile del 1862, dobbiamo pur riconoscere che la propensione è determinata dalla insofferenza che i processi fotomeccanici odierni hanno posto in noi per il disegno necessariamente inesatto, per quella caratteristica patina, un po' fredda e pesante, che non poteva e non può scompagnarsi da una riproduzione cromolitografica. Sotto questo aspetto le tavole del Curmer temono assai più la comparazione diretta con il nostro originale di quello che non la temano, anche oggi, le fotografie del Perini, sebbene siano dall'azione irreparabile del tempo rese, oltre tutto, alquanto più indecise nei contorni e affievolite nel tono generale. (1908, p. 45)

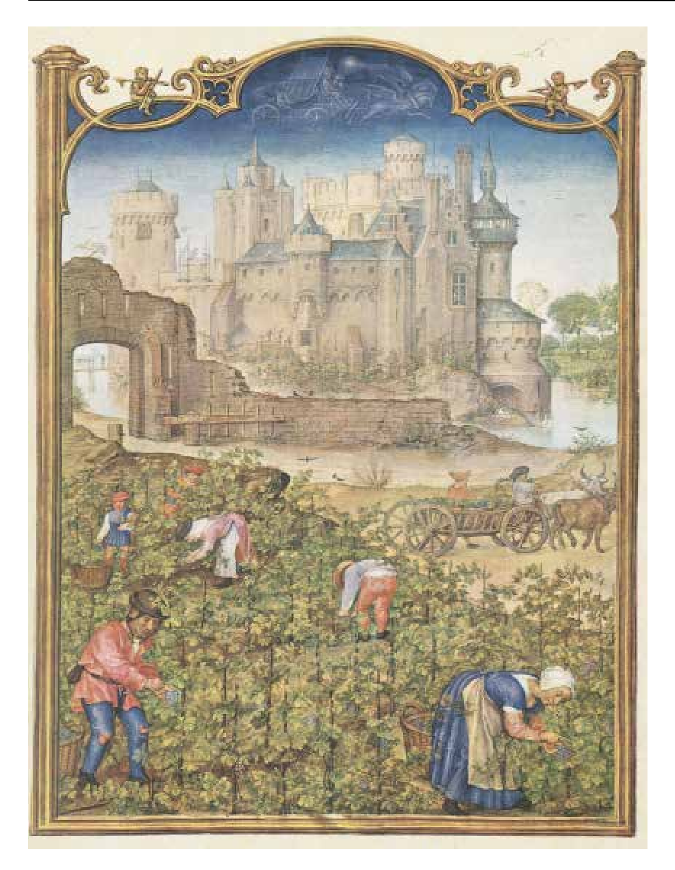


Figura 17. Tav. 17. *La vendemmia in settembre* (c. 9*v*). Da: *Breviario Grimani* 1970



Figura 18. *Septembre* (c. 9*v*), cromolitografia, 199 × 148/ 286 × 197 mm. Da: *Les Évangiles des Dimanches* [...] 1864, vol. 1, p. XXVII. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (segn. C379C 047)

8 Intersezioni editoriali: da Perini ad Ongania

Dopo l'editore francese, altri chiesero di riprodurre il Breviario, e Coggiola ce ne informa diffusamente (1908, pp. 45-46). Nel 1868 lo fece il fotografo francese Adolphe Braun (1812-1877), in occasione della venuta a Venezia dei propri operatori, incaricati di condurre una campagna fotografica sui disegni dell'Accademia di Belle Arti.[59] Nel 1875 si interessò al Breviario anche Carlo Naya (1816-1882) giustificando la sua richiesta con l'adozione di un «'nuovissimo metodo' di fotografia» (p. 45, nota 3), e, in quello stesso periodo, anche Carlo Ponti e qualche «speculatore straniero» (Veludo 1876) (*infra*, Documenti, 4) non meglio identificato. Nel giugno del 1876, lo fece anche Ferdinando Ongania[60] intenzionato a riprodurre il Breviario col sistema eliotipico;[61] ma a tutti il permesso venne

59 In quell'occasione gli operatori della ditta Braun fotografarono 323 disegni e 7 dipinti tra quelli conservati all'Accademia (cfr. Braun 1868a, 1868b). La ditta francese si era rivolta al Ministero dell'Istruzione Pubblica per ottenere l'autorizzazione alle riprese. Nel caso delle opere delle Gallerie accademiche esse furono direttamente autorizzate (cfr. Filippin 2016); per il Breviario Grimani si attese il parere dei responsabili della Biblioteca Marciana.

60 Su Ferdinando Ongania (1842-1911) cfr. soprattutto Bertolini, Molmenti [1912]; Pompeati 1943; Costantini 1984; 1986, pp. 39-40; Costantini, Battistella 1986; Anon. 2010, 2011; Mazzariol 2008, 2011.

61 L'eliotipia, nota in letteratura con varie denominazioni (albertipia, collografia, autotipia, fotocollotipia, e, secondo le definizioni accettate dal Congresso fotografico internazionale di Parigi del 1889, eliotipia, collotipia o fotocollografia) è un procedimento di stampa planografica che sfrutta la sensibilità alla luce delle sostanze colloidi quando addizionate di bicromati, le quali, opportunamente trattate, forniscono ottime matrici. Le immagini che se ne ottengono erano allora molto apprezzate per la loro inalterabilità (contrariamente alle usuali fotografie su carta albuminata, soggette nel tempo a degrado) e per la più versatile traduzione cromatica dei soggetti riprodotti consentita da varie pigmentazioni. Nelle fasi di ripresa fotografica non differisce dalle usuali

fermamente rifiutato. Coggiola ricordò come la necessità di diffondere la conoscenza del manoscritto si scontrasse con l'opposta esigenza di impedirne una frequente manipolazione. Riferì anche delle apprensioni di Giuseppe Valentinelli, della sua accorata opposizione alla richiesta di Braun, e dell'analogo atteggiamento del suo successore Giovanni Veludo verso Carlo Naya (Coggiola 1908, pp. 42-43). La loro preoccupazione era determinata dall'aumento delle richieste di vedere il Breviario e dalla frequenza con cui gli «artisti meccanico-chimici» chiedevano di fotografarlo:

> non pare che gli artisti meccanico-chimici vogliano persuadersi a lasciare tranquillo questo tesoro artistico dell'umano ingegno, ch'è, per così dire, la piaga gloriosa della Marciana. Escono sempre in campo con novelle scoperte che, come i denti di Cadmo, si moltiplicano di giorno in giorno, e l'una supera l'altra; e non sono, a dir breve, che maniere diverse di applicare uno stesso principio. (Veludo 1876)

Tutto ciò aveva nel tempo determinato il «moltiplicarsi delle circostanze di lunghi maneggiamenti del codice, tanto più che anche alcuni artisti (e il Prosdocimi soprattutto, che già aveva lavorato per il Curmer) avevano cominciato a valersi, a scopi puramente industriali, della facoltà di copiare le più insigni miniature del cimelio» (Coggiola 1908, p. 46).[62]

Nel 1875, a seguito della richiesta di Carlo Naya, Giovanni Veludo aveva sollecitato e ottenuto in sede ministeriale l'emanazione di norme precise volte a impedire il frequente accesso diretto all'opera; di esse aveva dato notizia in un articolo apparso sulla *Gazzetta di Venezia* nel dicembre di quell'anno (cfr. Veludo 1875, 1876; Coggiola 1908, p. 42, nota 1), e se ne avvalse dopo di allora nell'espletamento dei suoi compiti di stretta custodia del manoscritto.



Figura 19. *Décembre* (c. 12*v*), cromolitografia, 200 × 148/ 286 × 197 mm. Da: *Les Évangiles des Dimanches* [...] 1864, vol. 1, p. XXXII. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (segn. C379C 047)

Se allora si considera l'atteggiamento espresso da Giuseppe Valentinelli in un torno d'anni relativamente breve, tra le riprese di Perini e Curmer e il 1868, quando venne rifiutata la richiesta di Braun, ci si deve chiedere cosa fosse cambiato nel frattempo, e se l'adesione del bibliotecario alle richieste dei primi fosse stata davvero tranquilla e disponibile come l'editore suggerisce. Ecco quanto scrisse Coggiola a proposito del rifiuto opposto alle richieste dei due fotografi:

> E invero, quanto alla prima domanda [di Adolphe Braun], osservava giustamente il Valentinelli che della riproduzione Perini ancora restavano disponibili parecchi esemplari alla vendita e diverse tavole staccate, senza parlare della possibilità di ricavare altre copie dalle negative, ancora sussistenti. Quanto alla seconda istanza [di Carlo Naya], uguali moti-

operazioni se non per la necessità di ottenere un negativo speculare dal quale ricavare poi la matrice. Alla metà degli anni '70 dell'Ottocento, il procedimento eliotipico aveva incontrato a Venezia l'interesse non solo di Ongania ma anche di alcuni fotografi, come appunto Carlo Naya (il 'nuovissimo metodo' da lui indicato è infatti da identificarsi con l'eliotipia) e Giovanni Battista Brusa, che lo avevano adottato nella riproduzione di disegni e incisioni, soggetti per i quali si era dimostrato particolarmente adatto. A Venezia, fu praticato con successo soprattutto da Carlo Jacobi (1852-1917), attivo in collaborazione con Ongania in numerose imprese editoriali. Cfr. Mazzariol 2011.

62 Nello scritto, Coggiola riporta anche una nota di Giuseppe Valentinelli in cui è dettagliata una cospicua attività di copia dal Breviario condotta da Prosdocimi, ulteriore rispetto all'incarico avuto da Curmer. Riferisce anche che, secondo Emmanuele Antonio Cicogna, analoga attività svolgeva il pittore Tramontini, sul quale nulla è noto più che il nome (p. 46, nota 1).

> vi poteva addurre il Veludo; né c'era ancora l'obbiezione seria che l'arte fotografica avesse fatto progressi così rilevanti da permettere che un nuovo facsimile si lasciasse di gran lunga addietro quello del Perini. (1908, p. 46)

Nessuna ulteriore campagna fotografica fu dunque condotta sul Breviario dopo le due citate, fino a quella, questa volta integrale, realizzata per la pubblicazione dell'opera curata da Salomone Morpurgo e Scato de Vries nel 1904-1908, per la quale Coggiola scrisse il suo saggio.

Poco prima, nel 1903, Ferdinando Ongania aveva a sua volta pubblicato – in francese – un volumetto contenente le immagini delle 110 tavole principali del Breviario – le stesse fotografate da Perini (figg. 29-30) – e, a colori, l'immagine dei due piatti anteriore e posteriore, premettendovi una breve introduzione costituita dalla traduzione pressoché letterale del breve saggio di Camillo Soranzo in una pubblicazione che Coggiola definì «insignificante e non autorizzata» (1908, p. 48, nota 1), con le tavole in dimensione ridotta,[63] e che non teneva conto del risultato degli studi nel frattempo intervenuti; pubblicazione che si meritò un commento tiepido da parte di Léon-Gabriel Pélissier sulle pagine della *Revue des questions historiques*:

> Terminons ce qui regarde l'art, en signalant un album intéressant, qui n'est toutefois qu'à demi réussi: la reproduction du célèbre bréviaire Grimani de la *Biblioteca Marciana* à Venise. Avec un texte de M. de Mas Latrie, ce volume contient cent douze planches héliogravées, reproductions fidèles, mais parfois assez confuses et mal venues, des miniatures de l'original. La maison Ongania a souvent fait mieux en ce genre; il est vrai que cet album est surtout une œuvre de vulgarisation, et il y a là un effort qu'il faut louer, tout en faisant des réserves sur la valeur artistique du résultat. (Pélissier 1904, p. 592)[64]

Nel 1906 Ongania ripropose il testo aggiungendovi le edizioni inglese, italiana e tedesca (cfr. Mazzariol 2011, p. 32). Tutte furono provviste di una rilegatura in velluto rosso amaranto con una placca metallica, color oro o argento, applicata sul piatto anteriore, che riproponeva il ritratto del doge Antonio Grimani (nell'originale presente nel piatto posteriore).

Vi furono in realtà nel 1878 e nel 1880-1881 due ulteriori pubblicazioni del Breviario. Con la prima, segnalata da Henri Omont (1911, p. 134) e documentata alla Bibliothèque nationale de France (segn. 4-FAC SIM-226-228), Perini riproponeva, nella stessa veste, il suo *Fac-simile* del 1862, evidentemente esaurito, a fronte di una richiesta ancora attiva.[65] L'altra, del 1880-1881, limitata a 100 esemplari, è da assegnare ad Ongania.[66] Esse sono legate tra loro con modalità complesse e ad oggi non del tutto chiare, ma sulle quali è possibile avanzare qualche ipotesi.

Antonio Perini aveva continuato a disporre dei propri negativi per molto tempo, ma nell'agosto del 1879, dopo una lunga malattia, era deceduto mentre si trovava in villeggiatura a Treviso, e l'edizione di Ongania giunse tempestiva dopo il fatto luttuoso, tanto tempestiva che la connessione tra i due eventi non può essere trascurata. Dai fatti fin qui esposti, appare evidente che la pubblicazione del 1880-1881 fu possibile solo grazie ai negativi realizzati vent'anni prima, ceduti da Perini o dai suoi eredi all'editore veneziano,[67] che

63 Le immagini presenti nel testo di Ongania misurano 150 × 110 mm.

64 Il riferimento a Louis de Mas Latrie deve correttamente intendersi quale autore della traduzione francese del testo di Zanotto, dal quale discendono direttamente le sintesi citate in questo scritto, compreso il testo di Soranzo. Del resto, nel 1903, Mas Latrie era ormai deceduto da qualche anno.

65 Alla riedizione di Perini del 1878 è probabilmente da riferire anche l'esemplare presente alla Royal Academy of Art di Londra (rec. no. 12/4517), acquistato proprio quell'anno.

66 Gli esemplari dell'opera rintracciati nei maggiori cataloghi sono diversamente datati al 1880 e al 1880-1881. Il numero di copie allora stampate si ricava dal catalogo della New York Society Library: `http://library.nysoclib.org/search~/a?searchtype=a&SORT=R&searcharg=Perini` (2016-02-01) e dall'esemplare presente al Kunsthistorisches Institut, Bibliothek, dell'Università di Tübingen, segnalato da Mazzariol 2011, p. 114. Credo fondato supporre che le edizioni tedesca e francese del breve testo di Camillo Soranzo uscite nel 1881, siano strettamente legate alla pubblicazione. Come già aveva fatto Perini, anche Ongania previde per le sue edizioni alcune riproduzioni a colori, rintracciate peraltro in forma sporadica negli esemplari qui considerati. Quello presente alla Universitätsbibliothek di Heidelberg (1880-1881) contiene le seguenti: 9. *Vie du Château – Départ pour la promenade* (c. 5*v*); 33. *La reine de Saba devant Salomon* (c. 75*r*); 60. *Les anges présentent a Dieu les âmes de nouveaux élus* (c. 469*r*); 106. *Sainte Catherine au milieu des docteurs d'Alexandrie* (c. 824*v*). Con qualche diversità nelle titolazioni, le quattro tavole furono riproposte nel 1906, e si può pensare già nel 1903, pur non essendo emersa nel corso della ricerca documentazione atta a confermarlo.

67 Sono documentate altre cessioni di propri materiali da parte di Antonio Perini: allo stesso Ongania fornì alcuni negativi dei disegni dell'Accademia di Belle Arti usati per la pubblicazione della *Raccolta di 120 principali disegni originali di Michelangelo, Raffaello, Leonardo da Vinci, Tiziano e d'altri celebri artisti esistenti nella R. Accademia di Belle*



Figura 20. *Fac-simile delle miniature contenute nel Breviario Grimani* [...], Venezia, Stabilimento Fotografico A. Perini, [1880-1881]. Frontespizio. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (segn. ISDA Y 0000 7280)

a sua volta pubblicò a proprio nome il *Fac-simile* in almeno tre versioni differenti, per ora testimoniate presso la Fondazione Giorgio Cini e la Fondazione Querini Stampalia, a Venezia, presso l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), a Parigi, e alla Universitätsbibliothek di Heidelberg.[68]

Alla Fondazione Giorgio Cini è infatti presente un esemplare del *Fac-simile* (segn. ISDA Y 0000 7280) che, pur assegnato a Perini, e datato 1862, differisce in alcune caratteristiche dai due precedentemente esaminati. È costituito da un volume rilegato in pelle rossa con decorazioni dorate ai bordi del piatto anteriore, introdotto da un frontespizio (fig. 20) che sostituisce le due semplici pagine della titolazione in italiano e francese di ambedue le edizioni di Perini, con una cromolitografia vivacemente decorata ispirata alle miniature del Breviario, e con le indicazioni editoriali nelle due lingue disposte su due colonne. Comprende lo scritto di Francesco Zanotto e le 110 fotografie su carta albuminata, montate su cartoncino anonimo di dimensione media di 305 × 225 mm, intercalate al testo tavola per tavola. Il nome del fotografo e il numero della tavola raffigurata sono riportati in basso, nel supporto primario, stampati dal negativo. Sul verso delle dodici riproduzioni che raffigurano le attività dei mesi, è però presente il timbro di Ongania con la propria riserva di proprietà. Ad eccezione della dimensione dei supporti secondari, analoga a quella dell'esemplare marciano, le altre caratteristiche del volume lo differenziano da esso in modo significativo; e diverse sono anche le fotografie, pur palesemente derivate dagli stessi negativi: la dimensione dei supporti primari, che in Perini si adeguava agli originali, qui è uniformata a 250 × 195 mm ca.; i toni morbidi spesso presenti nell'edizione del 1862 sono sostituiti da un monocromatismo più 'freddo', determinato da una diversa metodologia nella stampa; le figurazioni appaiono tendenzialmente più contrastate, apparentemente guadagnandoci in definizione, ma in realtà impoverendo la ricchezza e varietà del chiaroscuro, e riducendo la capacità di resa volumetrica e spaziale: i sottili passaggi tonali capaci di rendere ciò che Filippo Draghi definiva «prospettiva aerea» (1864) tendono a perdersi. L'aspetto più eclatante è rilevabile in alcune tavole nelle quali sono ben leggibili interventi manuali sul negativo. Ne propongo alcuni esempi.

Si osservi la città murata sullo sfondo di tav. 5, *Opere de' campi nel Marzo* (c. 3*v*; fig. 21), in parte ormai sbiadita nelle versioni marciana e fiorentina (fig. 5), e qui più leggibile: leggibilità però motivata dall'essere stati i tratti portanti delle architetture delineati manualmente sul negativo. Ben evidente è anche l'integrazione nella tav. 7, *Sposalizio celebratosi nell'Aprile* (c. 4*v*; fig. 22) in cui le torri sullo sfondo, illeggibili ormai negli esemplari di Perini (fig. 6), risultano chiaramente

Arti in Venezia, 1876. Nel 1880 l'editore pubblicò la raccolta *Reale Armeria di Torino* (Mazzariol 2011, p. 117), da pensare come derivata dalla campagna fotografica condotta da Perini nel 1865, e copia di quei negativi erano stati ceduti prima del 1878 ad Alberto Pietrobon, fotografo di origine veneziana attivo a Firenze e Torino (Cavanna 2003, p. 88). È facile allora immaginare che, con l'aggravarsi della malattia che lo portò poi alla morte, e che gli impediva il libero espletamento del suo lavoro, Perini abbia riorganizzato la propria attività su basi diverse, per ora del tutto oscure.

68 Per l'identificazione delle diverse edizioni del *Fac-simile* degli anni 1878-1881 è stata determinante la collaborazione di Fateha Fétouche del Département des manuscrits della Bibliothèque nationale de France, di Anne-Laure Charrier-Ranoux, dell'Institut national d'histoire de l'art (INHA) di Parigi, e di Clemens Rohfleisch, dell' Universitätsbibliothek di Heidelberg, che ringrazio molto.



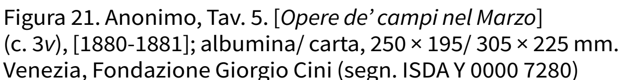

Figura 21. Anonimo, Tav. 5. [*Opere de' campi nel Marzo*] (c. 3*v*), [1880-1881]; albumina/ carta, 250 × 195/ 305 × 225 mm. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (segn. ISDA Y 0000 7280)


Figura 22. Anonimo, Tav. 7. [*Sposalizio celebratosi nell'Aprile*] (c. 4*v*), [1880-1881]; albumina/ carta, 251 × 195/ 306 × 226 mm. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (segn. ISDA Y 0000 7280)

disegnate, e appaiono diverse dall'originale. Altri casi analoghi si hanno nelle tavv. 9, *Festa dell'albero di Maggio* (c. 5*v*; fig. 23), 11, *Falciatura delle messi in Giugno* (c. 6*v*; fig. 24), 15, *Partenza per la caccia* (c. 8*v*; figg. 7 e 25) e 23, *Caccia del cinghiale* (c. 12*v*; fig. 26). Si intervenne a volte anche in alcuni piccoli dettagli, come nella tav. 3, *Vita del colono nel Febbraio* (c. 2*v*), dove è evidente un ritocco nello stormo di uccelli in alto, a destra dell'immagine; o nella tav. 21, *Pascolo de' majali, e caccia delle lepri* (c. 11*v*) in cui è leggibile un'integrazione nel paesaggio sullo sfondo, tra gli alberi.

Prima della stampa di questi positivi, le lastre furono dunque verificate, e se ne corressero manualmente alcune perdite informative palesemente determinate dall'uso e dal degrado spontaneo avvenuto nel frattempo.

L'esemplare – purtroppo mutilo – presente alla Fondazione Querini Stampalia (segn. 179.A.11; cfr. anche Mazzariol 2011, p. 113) raccoglie le fotografie delle tavv. da 56 a 110 montate su cartoncino azzurrognolo che misura mediamente 356 × 270 mm e riporta, in basso, il nome dell'editore: «F. Ongania edit. Venezia» (fig. 28).[69] La dimensione dei positivi, anch'essi

69 Oltre agli esemplari citati nel testo, l'edizione di Ongania è stata rintracciata presso le seguenti istituzioni:
- Bibliothèque Universitaire Moretus Plantin dell'Université de Namur, 1880-1881 (segn. Reserve, Cote R19C0194/01 e R19C0194/02).
- Universität Tübingen, Kunsthistorisches Institut – Bibliothek, Tübingen: 1880-1881, in tre volumi (Signatur: AJ 1560 a / 10, texte, Facs. 1 e Facs. 2); segnalato anche da Mazzariol 2011, p. 114.
- Nationale bibliotheek van Nederland, Den Haag: 1880, un volume in-4 (r.n. LHO HS.C 47l BRGper).
- New York Society Library, 1880, in tre volumi, mutilo della tav. 110 (Call No. Z-L G8617 F2 v. 1/ v. 2/ v. 3).
- National Gallery of Art di Washington [1880], un volume con coperta in pelle rossa (call no. P133).
- Houghton Library, Harvard University, 1880; risultano presenti tre copie dell'opera: un volume rilegato in pelle rossa e con frontespizio in cromolitografia, analogo a quello presente alla Fondazione Cini (call no. f TypPh 825.62.4365); una copia in tre volumi (Fine Arts



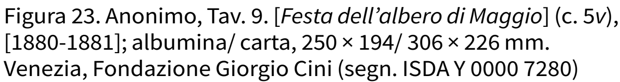


Figura 23. Anonimo, Tav. 9. [*Festa dell'albero di Maggio*] (c. 5*v*), [1880-1881]; albumina/ carta, 250 × 194/ 306 × 226 mm. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (segn. ISDA Y 0000 7280)



Figura 24. Anonimo, Tav. 11. [*Falciatura delle messi in Giugno*] (c. 6*v*), [1880-1881]; albumina/ carta, 254 × 194/ 306 × 225 mm. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (segn. ISDA Y 0000 7280)

su carta albuminata, è analoga a quella rilevata nel volume alla Fondazione Cini, e analoga ne è l'indicazione autoriale e la numerazione delle tavole. L'aspetto dei fototipi è però diverso: non considerando un certo sbiadimento che ha reso ormai illeggibili alcuni dettagli, la stampa vi è più morbida e meno contrastata, e i supporti primari sono tutti visibilmente e uniformemente ingialliti: caratteristiche dovute all'adozione di modalità di stampa differenti, tali da farne supporre la provenienza da un diverso studio fotografico.

Non è stato possibile esaminare direttamente i volumi presenti all'Institut national d'histoire de l'art (CTLES, Cote 4 J 157) e alla Universitätsbibliothek di Heidelberg (signatur Re 74 Text, Re 74 Faks. 1 e Re 74 Faks. 2), ma da informazioni assunte, il primo risulta essere di formato assimilabile alla copia della Fondazione Cini e presenta un frontespizio identico a quello usato da Perini nel 1862, il secondo, in tre volumi, contiene fotografie di formato non standardizzato (come in Perini) montate su supporto secondario azzurro senza indicazione del nome dell'editore, e con frontespizio ancora diverso dai precedenti, evidenziando così due ulteriori presentazioni editoriali dell'opera.

L'assenza di un numero considerevole di tavole dall'esemplare queriniano non ha consentito verifiche che avrebbero potuto chiarire almeno parte dei punti oscuri che ancora permangono

Harvard Depository, call no. FA4497.2.5) e un'altra in due volumi (Fine Arts Harvard Depository, call no. FA4497.2.6).
- Wellesley College, Wellesley (MA, USA), 1880: comprende quattro tavole a colori (Call no. 096 G88).
- University of California, Davis (CA, USA), Shields Library, 1880: pare trattarsi di esemplare mutilo, comprendente però alcune tavole a colori (Call no. ND3365.G7 O5).

Potrebbero essere riferiti a quest'edizione anche l'esemplare presente presso la Biblioteca de Arte, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbona, comprendente sole ventisei fotografie, undici delle quali con indicazione autoriale a Perini (cota RS 5066), quello alla National Library of Scotland, mancante del volume di testo (Shelfmark JB.478-479), e i due della New York Public Library, il primo in formato folio, in due volumi (testo e fotografie), il secondo, in quarto, in tre volumi, due dei quali con le fotografie (call no. ISM+ (Catholic Church, Roman. Liturgy and ritual. Breviary. Facsimile delle miniature. Breviario Grimani)).



Figura 25. Anonimo, Tav. 15. [*Partenza per la caccia*] (c. 8*v*), [1880-1881]; albumina/ carta, 252 × 194/ 306 × 225 mm. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (segn. ISDA Y 0000 7280)



Figura 26. Anonimo, Tav. 23. [*Caccia del Cinghiale*] (c. 12*v*), [1880-1881]; albumina/ carta, 250 × 193/ 306 × 225 mm. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (segn. ISDA Y 0000 7280)

sulla vicenda produttiva ed attributiva di queste edizioni. Rimane ad esempio da chiarire quando siano state praticate le integrazioni nei negativi sopra ricordate: se già nel 1878 o successivamente, e se le diverse versioni del *Fac-simile* proposte da Ongania siano o meno contemporanee tra loro. Se, infatti, il volume alla Cini si può pensare prossimo nel tempo all'edizione Perini del 1878 per la cauta presenza del nome di Ongania, che vi appare solo in alcuni supporti secondari, per altro verso la minore capacità informativa dei fototipi sembra invece deporre per una datazione più tarda.[70] È comunque evidente che l'editore, molto interessato al manoscritto, e a fronte del rifiuto ricevuto dalla Biblioteca Marciana, non mancò appena possibile di procurarsi gli unici negativi esistenti e di ripubblicarli, pur rinunciando all'uso del procedimento eliotipico inizialmente previsto, evidentemente non praticabile nella specifica situazione.

Al di là dei dubbi che questa intricata vicenda solleva, è palese che le difficoltà alla vendita del *Fac-simile* che si intravedono dietro i documenti degli anni '60 non sussistevano più, ed il soggetto oramai godeva di sicuro interesse da parte di una vasta utenza. La figura del fotografo appare dapprima tanto legata all'opera da consigliare Ongania di mantenerne nelle sue edizioni tutta la valenza ed evidenza: contrariamente invece a quanto avvenne un ventennio dopo, pur ricorrendo egli, nel 1903 e 1906, agli stessi negativi di molti anni prima. Le diverse vesti assunte dal *Fac-simile* nelle versioni datene da Ongania e da Perini, portano a concludere che l'avvenuta ces-

70 Se ne ha un esempio confrontando tra loro le due stampe della tav. 106, *Santa Caterina disputante fra i dottori di Alessandria* (c. 824*v*) della Fondazione Cini (fig. 27) e della Querini Stampalia. Nella prima, la veste della figura di profilo, in primo piano a destra, perde in morbidezza, appare pesante e uniforme, non vi sono più leggibili una parte della scritta dorata nell'orlo inferiore e la bordura del giro manica, tanto da far supporre la perdita di tali dettagli nel negativo. Al contrario, nella seconda, tali dettagli sono ben evidenti, nonostante il non perfetto stato di conservazione del fototipo. Ciò pone delle domande non solo in ordine all'attribuzione dei due positivi, ma anche rispetto alla loro scansione cronologica.



Figura 27. Anonimo, Tav. 106. [*Santa Caterina disputante fra i dottori di Alessandria*] (c. 824*v*), [1880-1881]; albumina/ carta, 251 × 194/ 305 × 224 mm.
Venezia, Fondazione Giorgio Cini (segn. ISDA Y 0000 7280)

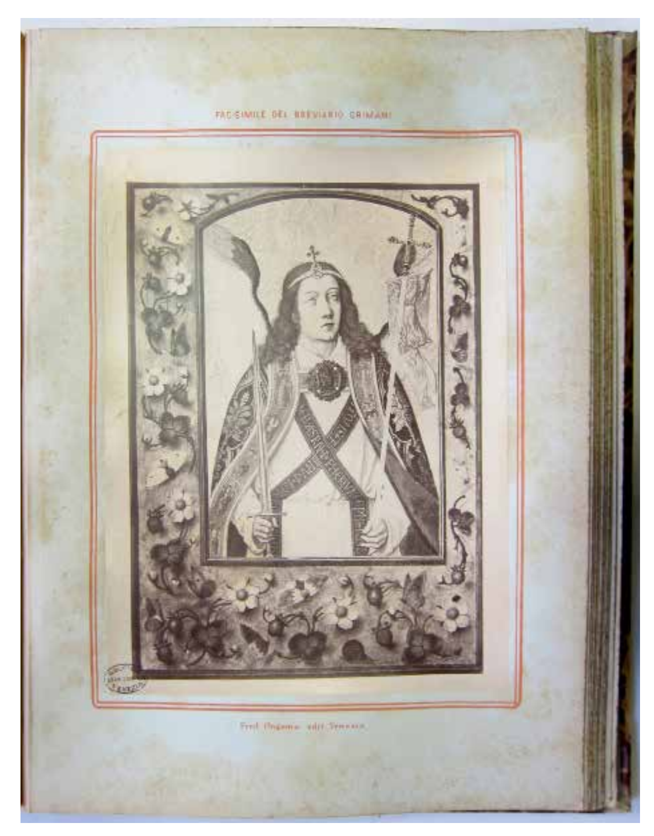


Figura 28. Anonimo, Tav. 95. [*L'Arcangelo s. Michele*] (c. 746*v*), [1880-1881]; albumina/ carta, 251 × 195/ 356 × 270 mm (volume). Venezia, Fondazione Querini Stampalia (segn. 179 A II)

sione della proprietà dell'opera abbia coinvolto non solo i negativi, ma anche l'intero materiale già approntato dal fotografo e ancora invenduto, usato poi dall'editore a proprio nome.

Alla luce di quanto fin qui detto, si capiscono allora le espressioni di scarso apprezzamento di Pélissier che definì «confuses et mal venues» (1904, p. 592) le immagini del volumetto del 1903, cattiva qualità dovuta non solo alla meno pregiata tecnica di stampa impiegata in quell'occasione (la zincotipia) e ad abitudini visive raffinatesi nel tempo sulla base del nuovo sistema ortocromatico di ripresa, ma anche al degrado subito dai negativi, a distanza di più di quarant'anni dalle riprese.

Nel 1912, Gino Bertolini, riferendosi alla recente edizione del Breviario della A.W. Sijthoff di Leyden, recriminava che ad Ongania fosse stata rifiutata l'autorizzazione a fotografare il codice con la nuova tecnica ortocromatica, che era stata invece concessa «ad una casa straniera» (p. 18). Per questo, a suo dire, non fu possibile all'editore usare nel 1903 e 1906 riprese recenti. Ma ciò è ben comprensibile pensando alle vicende ottocentesche che coinvolsero il manoscritto e alle azioni di tutela messe in atto per la sua conservazione.[71]

71 Ringrazio coloro che hanno attivamente contribuito con notizie e collaborazione alle ricerche condotte per questo studio: il personale della Biblioteca Marciana innanzitutto, e particolarmente il dott. Carlo Campana per l'attenzione e l'interesse nella conduzione delle verifiche nell'archivio storico dell'istituzione, ma anche Susy Marcon, Mirella Canzian ed Elisabetta Lugato per la disponibilità e l'aiuto in fase di consultazione del *Fac-simile* e di riproduzione delle immagini. Pronta collaborazione hanno dato la Fondazione Cini, in particolare Paolo de Tuoni, e Giovanni Pagliarulo della Fototeca Berenson di Villa i Tatti. Un grazie alle tre istituzioni anche per aver concesso gratuitamente la pubblicazione delle immagini. Un ringraziamento va anche ai funzionari di numerose biblioteche straniere: Ana Barata della Fundação Calouste Gulbenkian, Melissa Beck Lemke della National Gallery of Art di Washington, Anne Blecksmith della Huntington Library di San Marino (CA), Jackie Brown della British Library, Wilma Buchinger della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, Anne-Laure Charrier-Ranoux dell'Institut national d'histoire de l'art (INHA) di Parigi, Pier Franco Chillin della Biblioteca Reale di Torino, Fateha Fétouche della Bibliothèque nationale de France, Paul Friedman e Chang Zulay della New York Public Library, Taylor Johnson e Jan Paris della Wilson Special Collections Library della Uni-

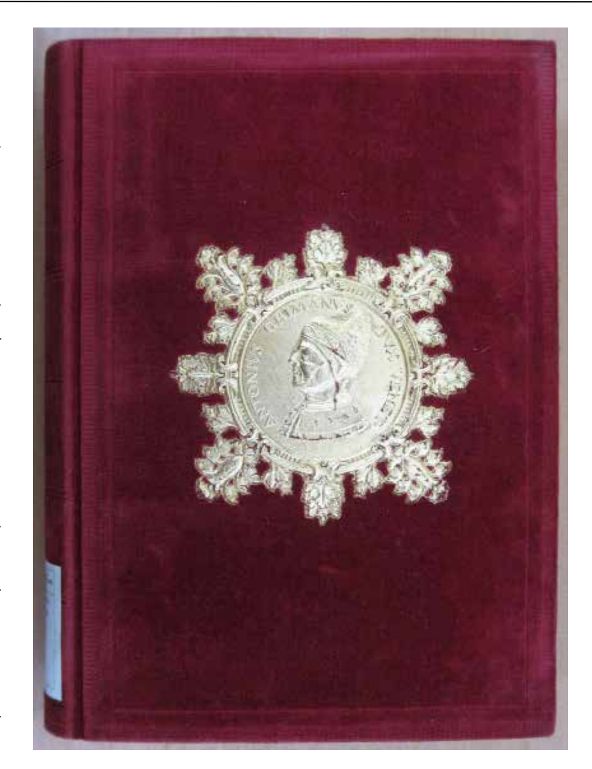
Documenti

1. Perini 1861a:
Lettera di Antonio Perini alla Biblioteca Marciana e verbale di verifica. 16 novembre 1861.
Biblioteca Nazionale Marciana. Archivi storici, 1861, n. 200.

Compiuta felicemente la riproduzione colla fotografia dei disegni contenuti nel Breviario Grimani, sento il bisogno di manifestare ai Signori Preposti, Coadiutori ed addetti a cod.[a] i.r. Biblioteca i sensi della più sentita gratitudine per le cure impiegate affine di facilitarmi l'adempimento dell'ardua e gelosa impresa; dichiarando che quantunque dal canto mio abbia la coscienza di aver corrisposto pienamente alle giuste esigenze e condizioni impostemi dai Signori Preposti a piena garanzia del prezioso documento d'arte, e non abbia mancato di servirmi di congegno apposito ond'evitare il contatto delle mani e di adoperare processi chimici pronti onde esporlo il meno possibile alla luce sebbene [sic] dell'ombra, come possono attestare i Signori Impiegati della Biblioteca ch'ebbero missione di sorvegliare il lavoro continuamente; nulla ostante nell'atto di annunciare il termine del mio lavoro imploro da codesta i.r. Direzione che alla presenza mia e degli altri Impiegati che ne presero parte venga praticato un esame scrupoloso di ciascuna carta di esso Breviario a convinzione che nulla ha sofferto né per la brevissima esposizione di circa 10 minuti per pagina, ben inteso all'ombra, né pel contatto o negligenza nell'uso.
Venezia il 16 Novembre 1861
Antonio Perini
fotografo.

Esaminato carta per carta l'indicato Breviario Grimani, in questo giorno 16 corrente, il sottoscritto assicura che non fu menomamente danneggiato per l'uso fattone dal fotografo Sig.[r] Antonio Perini. Alla verificazione di quest'atto furono pure presenti il Vice bibliotecario Gio. Batt. Prof. Veludo, il Coadiutore Giovanni Lorenzi e il Diurnista Spiridione Stella, sorve-

versity of North Carolina at Chapel Hill, Kathrin Pokorny-Nagel del MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst – Gegenwartskunst di Vienna, Clemens Rohfleisch dell'Universitätsbibliothek di Heidelberg, Petra Ruppert della Kunstbibliothek dello Staatliche Museen zu Berlin, Sally Ann Russell della British Library, Karine Sarant-Hawkins, della Royal Academy of Arts Library di Londra e infine Leon Vosters del Rijksmuseum di Amsterdam.



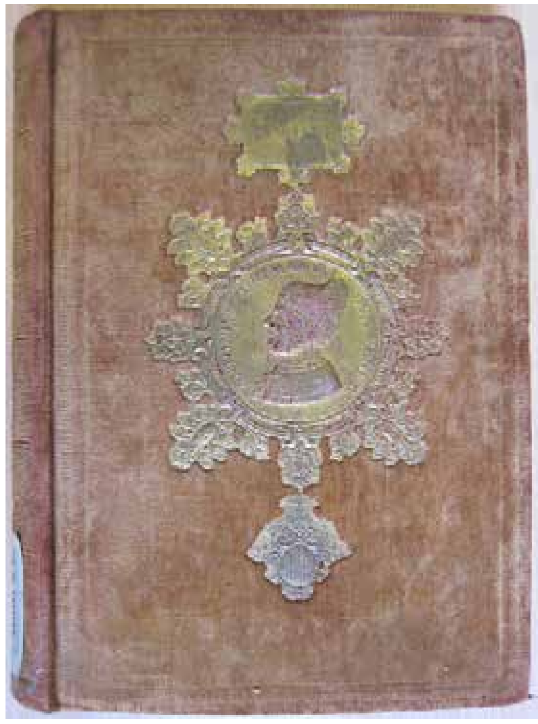


Figura 29. *Le Bréviaire Grimani à la Bibliothèque Marciana de Venise*, Venise, Ferd. Ongania Editeur, 1903. Venezia, Accademia di Belle Arti, Biblioteca (segn. MAT.VEN. D 0000 0026)

Figura 30. *Le Bréviaire Grimani à la Bibliothèque Marciana de Venise*, Venise, Ferd. Ongania Editeur, 1903. Treviso, Biblioteca Comunale (segn. IV 89 G 1)

gliante al lavoro.
Venezia, 16. Novembre 1861.
Giuseppe Valentinelli, Bibliotecario
Giovanni Veludo Vicebibliot.º
Giambattista Lorenzi Coadiutore
Spiridione Stella diurnista sorvegliante al lavoro

2. Perini 1861b
Lettera di Antonio Perini al Comitato Veneto filiale per l'invio degli oggetti di belle arti all'Esposizione di Londra dell'anno 1862. 3 dicembre 1861.
Accademia di Belle Arti, Fondo storico. Atti 1860-1878, Esposizioni Nazionali e Internazionali, b. 178, fasc. Esposizione di Londra del 1862.

All'I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia
Incaricato il sottoscritto dall'Eccelso Ministero di formare tutti li Fac-simile de' preziosi documenti tratti dal pubblico archivio e dalla Biblioteca Marciana, onde comprenderli nella grande opera de' Monumenti Germanici che si pubblica a Vienna; e poco poi incaricato del pari di estrarre parecchie tra le miniature comprese nell'insigne Breviario Grimani, conservato nella stessa Biblioteca; otteneva dalla relativa Superiorità la permissione di formare un Fac-simile di tutte quelle maravigliose miniature, pubblicandole con illustrazioni istoriche ed artistiche dell'egregio Sig.r Francesco Zanotto.
Prima però di rendere di pubblica ragione questa opera, la prima che verrà data fuori col mezzo della fotografia, fu il sottoscritto eccitato da parecchi alti personaggi, e forestieri, massime inglesi, di produrla alla grande esposizione che va ad effettuarsi in Londra, ne' primi mesi del prossimo venturo anno.
Ed è perciò che si presenta a cotesta I.R. Accademia, affinchè, dalla speciale Commissione, instituita all'oggetto, nel suo seno, sia prenotata questa sua produzione eminentemente giovevole allo studio dell'arte, alla quale unirebbe altri due volumi, cosicchè consisterebbe il da rimettersi a Londra – 1.° Il Fac-simile del Breviario ora detto, legato nel pari Fac-simile delle coperte originali – 2.º Il Fac-simile delle insigni pergamene commesse dall'Eccelso Ministero – 3.º La riproduzione, in grande scala, delle prospettive e dei dipinti che si ammirano in questa nostra patria.
E perchè la Onorevole Commissione incaricata, abbia più spiccatamente un'idea del come riuscirono le miniature dell'unico più che raro Breviario, a norma eziandio de' manifestati desideri, dal giorno 15 del corrente mese in poi, ad ogni avviso che la prefata Commissione vorrà degnarsi comunicare, indicando giorno ed ora, il Sig.r Francesco Zanotto, illustratore dell'opera stessa, presenterà, a nome del sottoscritto, per intanto i primi saggi, e parte de' Fac-simile ridotti a tutta perfezione; riserbandosi poscia di produrre l'intera opera legata colle coperte accennate, a tempo opportuno per lo invio alla esposizione.
Venezia 3. Decembre 1861.
Antonio Perini

3. Perini 1862b
Lettera di Antonio Perini ad Emmanuele Antonio Cicogna. [22 giugno 1862].
Biblioteca del Museo Correr, Fondo Cicogna, Epistolario, n. 877, Antonio Perini.

Onorevole Signor Cavaliere!
Ho compiuto il fac-simile del famoso breviario Grimani, il quale è destinato a figurare alla esposizione di Londra ove lo spedisco domani. Siccome m'importerebbe moltissimo che fosse veduto anche da un personaggio distintissimo, com'Ella è, e quale cultore delle gentili discipline ed amatore delle cose patrie, così, sebbene non abbia l'onore di conoscerla di persona, mi permetto d'invitarla ad onorare il mio Stabilimento dietro all'Accademia di Belle Arti N. 978: ove oggi mi tratterrò espressamente fino alle ore 6. nella speranza di vedermi favorito.
Accolga Sig. Cavaliere, le proteste dell'alta mia considerazione
Umiliss.o e Devotissimo Servitore
Antonio Perini
fotografo

4. Veludo 1876
Lettera di Giovanni Veludo alla R. Prefettura della Provincia di Venezia. 20 giugno 1876.
Biblioteca Nazionale Marciana. Archivi storici, 1876, n. 219.

Incaricato da codesta Autorità col suo Atto 12. del corr.e mese. Div. I. N.° 7119 di esporre il mio parere circa la domanda di Ferdinando Ongania di riprodurre per eliotipia il Breviario Grimani, mi pregio di accompagnare, innanzi tutto, una copia del Decreto del Ministero della Pubblica Istruzione 7. Agosto 1875. N.° di Pos. 39. - di Part. 7360 (riservato), e un esemplare della breve Relazione storica che, per obbedire allo stesso Decreto, è da

me pubblicata nella Gazzetta di Venezia, 14. Decembre, 1875. N.° 335. Traggonsi da essa le più esatte notizie dell'origine del Breviario; delle cautele usate da' nostri maggiori a conservarlo; dell'uso che ne fu fatto a' dì nostri; dei lavori già condotti sovr'esso; infine, della presente sua condizione, e delle decretate misure, rivolte al lodevol fine della sua ulteriore conservazione.

In onta a ciò, non pare che gli artisti meccanico-chimici vogliano persuadersi a lasciare tranquillo questo tesoro artistico dell'umano ingegno, ch'è, per così dire, la piaga gloriosa della Marciana. Escono sempre in campo con novelle scoperte che, come i denti di Cadmo, si moltiplicano di giorno in giorno, e l'una supera l'altra; e non sono, a dir breve, che maniere diverse di applicare uno stesso principio. In virtù di tutte le ragioni prevalenti ad ogni speculazione commerciale, già più volte tentata con pregiudizio del Breviario Grimani, ho già dato un'aperta negativa all'ottico Ponti; l'ho data al fotografo Naya, e, non ha molto, a qualche speculatore straniero, adducendo che, senza un ordine espresso del Ministero della Pubblica istruzione, io non posso lasciar trarre dal Breviario veruna copia, in qualunque modo si sia e sotto qualunque aspetto.

Non entrerò a decidere se il metodo del sig.r Ongania sia migliore, od anche diverso da quello degli altri che il precedettero; anzi credo l'Ongania degno di lode e d'incoraggiamento, per gli sforzi da lui impiegati intorno a un'industria cotanto diffusa e suscettiva di sempre nuovi perfezionamenti. Dico solo che il grado di conservazione del Breviario Grimani non è tale oggidì, che possa permettere ulteriori riproduzioni. Sono sbiadate [sic] le miniature delle prime carte; raggrinzate qua e colà di non poche; e queste possibilissime a maggiormente guastarsi, esponendo il libro al contatto dell'aria, già solita a sinistramente influire sulle membrane. Nè vale l'assicurazione delle cautele promesse. Quando un cimelio di tal natura e di tanto valore sia rovinato, non c'è cautela che basti a giustificarne l'immediato pentimento. E quand'anche a nessuna di codeste ragioni si volesse far luogo, milita il fatto che la Marciana Biblioteca non ha personale che basti a poter disporre di pur un solo impiegato, allo scopo di prestare una vigilanza, senza compromettere il giornaliero servigio; già di troppo aggravato, nell'attuale sua ristrettezza, dal lavoro straordinario di verificazione del legato Molin, e da altri doveri imposti dal nuovo Regolamento delle Biblioteche governative.

Sono perciò dispiacente di non poter pronunciare un parere favorevole alla domanda del Sig.r Ongania; perchè sopra ogni cosa metto il debito di custodire e possibilmente sottrarre ad ogni occasione di guasto i tesori affidatimi dalla fiducia del Governo Nazionale.

Ho il pregio di restituire gl'inserti.
Venezia, 20. Giugno 1876
Il Prefetto della Marciana
G Veludo

Bibliografia

Anon. (1856). *Handbook for Travellers in Northern Italy, Part I., Comprising the Continental States and Island of Sardinia, Lombardy, and Venice.* 6a ed. London: John Murray.

Anon. (1858). «Procès-verbal de la séance du 18 décembre 1857». *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 4 (Janvier), pp. 1-21.

Anon. (1859a). «Chronique». *Revue Photographique: Recueil mensuel exclusivement consacré aux progrès de la photographie*, 4, pp. 85-91.

Anon. (1859b). «Procès-verbal de la séance du 20 Mai 1859». *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 5 (Juin), pp. 153-164.

Anon. (1861). «Procès-verbal de la séance du 21 Décembre 1860». *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 7 (Janvier), pp. 1-21.

Anon. (1862). *International Exhibition 1862 Official Catalogue. Industrial Department*. London: Truscott, Son & Simmons.

Anon. (1865). *Dublin International Exhibition of Arts and Manufactures, 1865. Official Catalogue*. Dublin: John Falconer.

Anon. (1870). *Universal Catalogue of Books on Art*, vol. 2. New York: Burt Franklin.

Anon (1997). «Albert von Camesina». In: *Allgemeines Künstlerlexikon: die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker.* München; Leipzig: K.G. Saur, vol. 15, p. 674.

Anon. (1999). «Albert von Camesina». In: *Thieme-Becker. Vollmer Gesamtregister: Register zum Allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart und zum Allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts*. München; Leipzig: K. G. Saur; Leipzig: E.A. Seemann, vol. 5-6, p. 439.

Anon. (2010). *Ferdinando Ongania editore e la Basilica di San Marco*. Venezia: Marsilio.

Anon. (2011). *Ferdinando Ongania. La Basilica di San Marco, 1881-1893* = Catalogo della mostra (Venezia, 16 luglio - 27 novembre 2011). Venezia: Marsilio.

Aubenas, Sylvie (2010). «Entre art et science, les usages du calotype». In: Aubenas, Sylvie; Roubert, Paul-Louis (sous la direction de), *Primitifs de la photographie: Le calotype en France 1843-1860*. Paris: Bibliothèque nationale de France; Gallimard, pp. 69-81.

Bayle-Mouillard, Jean-Baptiste (1855). «Nouveau procédé photographique de M. Taupenot, Docteur ès sciences, professeur de Chimie au Prytanée impérial militaire». *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 1 (Septembre), pp. 233-253.

Becchetti, Piero (1978). *Fotografi e fotografia in Italia 1839-188*0. Roma: Quasar.

Becker, Ernst; Ruland, Carl (1863). «The "Raphael Collection" of H.R.H. the Prince Consort». *The Fine Arts Quarterly Review*, 1, pp. 27-39.

Berardi, Elena (2014). «L'archivio fotografico della Direzione generale Antichità e Belle Arti: genesi ed evoluzione del "Fondo MPI"». *Bollettino d'arte*, 22-23, pp. 179-206.

Bertoja, Pietro (1868). *Catalogo delle fotografie formanti la collezione cronologica delle arti architettoniche ornamentali in Venezia dello Stabilimento fotografico di Pietro Bertoja in Venezia*. Venezia: Tip. Grimaldo.

Bertoja, Pietro (1882). *Stabilimento fotografico di Pietro Bertoja in Venezia: Catalogo descrittivo delle fotografie artistiche, I. Sezione Architettura - Scultura - Archeologia ed Ornamento*. Venezia: Tip. Tondelli.

Bertolini, Gino [1912]. «L'editore artista». In: Bertolini, Gino; Molmenti, Pompeo, *Ferdinando Ongania editore: in memoria: nella mesta ricorrenza del primo anniversario della morte, la famiglia, 21 agosto 1912*. Venezia: a cura della famiglia Ongania, pp. 11-18.

Bertolini, Gino; Molmenti, Pompeo [1912]. *Ferdinando Ongania editore: in memoria: nella mesta ricorrenza del primo anniversario della morte, la famiglia, 21 agosto 1912*. Venezia: a cura della famiglia Ongania.

Bibliothèque nationale de France. *Léon Curmer*: scheda d'autorità [online]. Disponibile all'indirizzo `http://data.bnf.fr/13006646/leon_curmer/` (2016-02-01).

Bibliothèque nationale de France. *Louis de Mas Latrie*: scheda d'autorità [online]. Disponibile all'indirizzo `http://data.bnf.fr/12449939/louis_de_mas_latrie/` (2016-02-01).

Binotto, Roberto (1996). *Personaggi illustri della Marca Trevigiana: Dizionario bio-bibliografico dalle origini al 1996*. Treviso: Fondazione Cassamarca, p. 436.

Bisson, Louis-Auguste; Bisson, Auguste-Rosalie (1854-1861). *Œuvre d'Albert Dürer photographié par MM. Bisson Frères*. Paris: Clément éditeur; Londres: P. e D. Colnaghi et C.

Blanc, Charles (1853-1858). *L'Œuvre de Rembrandt reproduit par la photographie, décrit et commenté par M. Charles Blanc*. Paris: chez Gide et J. Baudry, libraires-éditeurs.

Braun, Adolphe (1868a). *Venise. Académie des Beaux-arts. Catalogue des dessins reproduits en fac-simile par Adolphe Braun photographe de S.M. l'Empereur des Français*. Mulhouse: Imprimerie de L.L. Bader.

Braun, Adolphe [1868b]. *Statues bas-reliefs - fresques & tableaux photographiés à Florence, Milan et Venise: Catalogue des dessins reproduits en fac-simile par Adolphe Braun photographe de S.M. l'Empereur des Français à Dornach*. Paris: Adolphe Legoupy.

Breviario Grimani (1970). *Breviario Grimani*. Riproduzione in fac-simile. Presentazione di Giorgio E. Ferrari; introduzione critica di Mario Salmi; commento alle tavole di Gian Lorenzo Mellini. Milano: Electa.

Brusa, Giovanni Battista (1882). *Photographies éditées par Giov. Batt. Brusa photographe*. Milan: Tipografia E. Quadrio.

Cameroni, Francesco (1857). *Capolavori di Carlo Goldoni. Serie prima*. Trieste: C. Coen.

Cavanna, Pierangelo (2003). «Un'astratta fedeltà: Le campagne di documentazione fotografica 1858-1898». In: Venturoli, Paolo (a cura di), *Dal disegno alla fotografia. L'Armeria reale illustrata, 1837-1898* = Catalogo della mostra (Torino, 15 ottobre 2003 - 11 gennaio 2004). Torino: Umberto Allemandi & C., pp. 79-98.

Cicogna, Emmanuele Antonio (1824). *Delle Inscrizioni Veneziane raccolte ed illustrate da Emmanuele Antonio Cicogna cittadino veneto*, vol. 1. Venezia: presso Giuseppe Orlandelli editore.

Cicogna, Emmanuele Antonio (1862). «Nota manoscritta». In: Zanotto, Francesco. *Fac-simile delle miniature contenute nel Breviario Grimani conservato nella biblioteca di S. Marco eseguito in fotografia da Antonio Perini con illustrazioni di Francesco Zanotto*. Venezia: A. Perini [Biblioteca del Museo Correr].

Coggiola, Giulio (1908). *Il Breviario Grimani della Biblioteca Marciana di Venezia: Ricerche storiche e artistiche*. Leida: A. W. Sijthoff, Edit.

Collavin, Alice (2012). «Francesco Zanotto e alcuni cataloghi d'arte della Venezia ottocentesca», *MDCCC 1800*, I, pp. 67-80.

Conti, Alessandro (1977). «Storia di una documentazione». In: Settimelli, Wladimiro; Zevi, Filippo (a cura di), *Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1920* = Catalogo della mostra (Firenze, luglio-ottobre 1977). Firenze: Alinari, pp. 148-170.

Coomans, Thomas; De Maeyer, Jan (eds.) (2007). *The Revival of Medieval Illumination*. Leuven: Leuven University Press.

Correr, Giovanni et al. (a cura di) (1847). *Venezia e le sue lagune*. Venezia: Nell'I.R. privil. Stab. Antonelli.

Costantini, Paolo (1984). «Ferdinando Ongania, editore veneziano e l'illustrazione della Basilica di San Marco». *Fotologia*, 1, pp. 4-10.

Costantini, Paolo (1986). «L'immagine di Venezia nella fotografia dell'Ottocento». In: Costantini, Paolo; Zannier, Italo. *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*. Venezia: Arsenale; Böhm, pp. 31-45.

Costantini, Paolo; Battistella, Giannantonio (1986). «Il fondo Ongania Nell'Archivio Storico della Procuratoria di San Marco in Venezia». *Fotologia*, 6, pp. 46-47.

Curmer, Léon (1864). *Les Évangiles des Dimanches et Fêtes de l'année*. 3 voll. Paris: L. Curmer Éditeur.

Curmer, Léon (1865). *La photographie à la Bibliothèque Impériale: Lettre à Monsieur l'Administrateur général directeur de la Bibliothèque Impériale*. Paris: L. Curmer.

Delessert, Benjamin (1853-1855). *Notice sur la vie de Marc-Antoine Raimondi graveur bolonais, accompagnée de reproductions photographiques de quelques-unes de ses estampes*. Paris: chez Goupil et C.ie; Londres: P. e D. Colnaghi et C.

Deutsche Digitale Bibliothek. *Albert Camesina*: scheda d'autorità [online]. Disponibile all'indirizzo https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/entity/128436638 (2016-02-07).

Dimond, Frances (1987). «Prince Albert and the application of photography». In: Dimond, Frances; Taylor, Roger (eds.), *Crown and Camera. The Royal Family and Photography 1842-1910*. Harmondsworth: Penguin Books, pp. 45-49.

Doulkaridou, Élisabeth (2012). «Manuscrits enluminés numérisés: un chantier critique et pratique» [online]. *L'Observatoire critique. Étude des ressources numériques pour l'histoire de l'art*, octobre. Disponibile all'indirizzo http://observatoire-critique.hypotheses.org/1674 (2016-02-07).

Draghi, Filippo (1864). «Il Fac-simile del Breviario Grimani. Lavoro fotografico del sig. Antonio Perini». *Gazzetta Uffiziale di Venezia*, 221 (30 settembre).

Faraggiana di Sarzana, Chiara Francesca (2006). «La fotografia applicata a manoscritti greci di difficile lettura: origini ed evoluzione di uno strumento di ricerca e i principi metodologici che ne regolano l'uso». In: Escobar, Ángel; Harlfinger, Dieter (eds.), *El palimpsesto grecolatino como fenomeno librario y textual*, Zaragoza: Institucion 'Fernando el Catolico', pp. 65-80.

Ferrari, Giorgio Emanuele (1970). «Presentazione». In: *Breviario Grimani*. Riproduzione in fac-simile. Milano: Electa Editrice, pp. 9-12 e 45-50.

Filippin, Sara (2015). «"Questa fotografia non s'ha da fare...": Morris Moore, Raffaello e l'Accademia di Belle Arti di Venezia». *RSF Rivista di studi di fotografia*, 1 (1), pp. 8-25.

Filippin, Sara (2016). «Fotografie e fotografia nella storia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, 1850-1950». In: Stringa, Nico (a cura di). *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. L'Ottocento*, vol. 1. Venezia: Accademia di Belle Arti; Crocetta del Montello: Antiga Edizioni, pp. 233-269.

Foucard, Cesare (1857). «Della pittura sui manoscritti di Venezia: Discorso del sig. Cesare Foucard socio d'onore dell'i.r. Accad. di Belle Arti e professore di paleografia nell'i.r. Archivio generale». *Atti dell'imp. reg. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premii fatta nel giorno 9 agosto 1857*. Venezia: nel priv. Stabilimento Nazionale di Giuseppe Antonelli.

Gasparrini Leporace, Tullia (1954). *Breviario Grimani*. Milano: Edizioni d'Arte Amilcare Pizzi.

Geymet, Théophile; Alker, [?] (1882). *Traité pratique de gravure héliographique et de galvanoplastie*. Paris: Gauthier-Villars, Imprimeur-Libraire.

Gunthert, André (1999). *La Conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)* [thèse de doctorat]. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Hamber, Anthony (1989). «The Photography of the Visual Arts, 1839-1880. Part II». *Visual Resources*, VI (1), pp. 19-41.

Hamber, Anthony (1995). «The Use of Photography by Nineteenth-Century Art Historians». In: Roberts, Helene E. (ed.), *Art History through the Camera's Lens*. s.l.: Gordon and Breach Publishers, pp. 89-121.

Hamber, Anthony (1996). *"A Higher Branch of the Art". Photographing the Fine Arts in England, 1839-1880*. s.l.: Gordon and Breach Publishers.

Hammann, J. M. Herman (1857). *Des arts graphiques destinés à multiplier par l'impression considérés sous le double point de vue historique et pratique*. Genève; Paris: Joël Cherbuliez, libraire-éditeur, pp. 335-397.

Harzen, Heinrich (1858). «Gerhard Horebout von Gent, Illuminist des Breviars Grimani in der St. Marcusbibliothek zu Venedig». *Archiv für die Zeichnenden Künste*, IV, pp. 3-20.

Hind, W. Lewis [1866]. *Breviario Grimani*: [catalogo]. Sutton: W. Lewis Hind.

Jongeneel, Els (2011). «La mise en image de *La Chaumière indienne* par Léon Curmer». *Image & Narrative*, 12 (1), pp. 295-317 [online]. Disponibile all'indirizzo `http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/137` (2016-02-07).

Kren, Thomas; McKendrick, Scot (eds.) (2003). *Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.

[Lacan, Ernest] (1855a). «Nouveau procédé de photographie sur collodion albuminé sec. Par M. J.-M. Taupenot, Docteur ès sciences, Professeur de chimie au Prytanée impérial militaire». *La Lumière*, 5, (36), p. 141.

L[acan], E[rnest] (1855b). «Exposition Universelle. Photographie. 6me article». *La Lumière*, 5, (42), p. 165.

L[acan], E[rnest] (1856a). «Fac-simile photographique des anciens documents». *La Lumière*, 6 (4), p. 11.

Lacan, Ernest (1856b). «La photographie à l'Exposition Universelle». In: Lacan, Ernest, *Esquisses photographiques, à propos de l'Exposition Universelle et de la guerre d'orient*. Paris: Grassart Éditeur; A. Gaudin et Frère, pp. 47-183.

Lacan, Ernest (1856c). «Exposition photographique de Bruxelles. VI». *La Lumière*, 6, (41), p. 157.

Lance, Adolphe (1859). *Excursion en Italie*. Paris: Bance Éditeur.

Lermer, Andrea (2001). «Eine verhinderte Publikation zum Dogenpalast in Venedig: Pietro Selvaticos und Germano Prosdocimis Arbeiten für die Monumenti artistici e storici delle provincie venete». *Studi Veneziani*, n.s. vol. XLI, pp. 281-294.

Mazzariol, Mariachiara (a cura di) (2008). *Ferdinando Ongania editore a San Marco*. Venezia: Marsilio.

Mazzariol, Mariachiara (a cura di) (2011). *Ferdinando Ongania 1842-1911, editore in Venezia: Catalogo*. Venezia: lineadacqua; Fondazione Querini Stampalia Onlus.

Mazzucchi, Andrea (a cura di) (2009). *Breviario Grimani, ms. Lat. I, 99 = 2138, Biblioteca nazionale Marciana, Venezia: Nota di commentario all'edizione in fac-simile*. Roma: Salerno Editrice.

McKitterick, David (2013). *Old Books, New Technologies: The Representation, Conservation and Transformation of Books since 1700*. Cambridge: Cambridge University Press.

Meyer, Paul (1866). «Fragments d'une ancienne traduction française de Barlaam et Joasaph faite sur le texte grec au commencement du treizième siècle». *Bibliothèque de l'École des Chartes*, s. 6^a^, 27 (2), pp. 313-334.

Miraglia, Marina (1990). *Culture fotografiche e società a Torino: 1839-1911*. Torino: U. Allemandi.

Montagu, Jennifer (1986). «The "Ruland/Raphael Collection"». *Visual Resources,* 3 (3), pp. 167-183.

Montagu, Jennifer (1995). «The "Ruland/Raphael Collection"». In: Roberts, Helene E. (ed.), *Art History through the Camera's Lens*. s.l.: Gordon and Breach Publishers, pp. 37-57.

Morelli, Iacopo (1800). *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI. esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo pubblicata e illustrata da d. Iacopo Morelli custode della regia biblioteca di S. Marco di Venezia*. Bassano: s.n.

Morpurgo, Salomone; De Vries, Scato (a cura di) (1904-1908). *Il Breviario Grimani della Biblioteca di S. Marco in Venezia: Riproduzione fotografica completa pubblicata da S. Morpurgo e S. De Vries*. 5 voll. Leyden: A.W. Sijthoff Edit.

Moschini, Giannantonio (1847). *Nuova guida di Venezia di mons. G. A. Moschini*. 2a ed. Venezia: presso Vincenzo Maisner.

Naya, Studio (1889). *Catalogue général des photographies publiées par C. Naya*, Venise, Imprimerie C. Naya.

Naya, Studio (1893). *Catalogue général des photographies publiées par C. Naya*, Venise, Imprimerie C. Naya.

Omont, Henri (1911). «Listes des recueils de fac-similés et des reproductions de manuscrits conservés à la Bibliothèque Nationale, II. Reproductions de manuscrits». *Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures*, 1, Paris: Pour les membres de la Société, pp. 116-151.

Ongania, Ferdinando (1876). *Raccolta di 120 principali disegni originali di Michelangelo, Raffaello, Leonardo da Vinci, Tiziano e d'altri celebri artisti esistenti nella R. Accademia di Belle Arti in Venezia*. Venezia: F. Ongania succ. Münster.

Ongania, Ferdinando (1903). *Le Bréviaire Grimani à la Bibliothèque Marciana de Venise*. Venezia: F. Ongania.

Ongania, Ferdinando (1906). *Il Breviario Grimani nella Biblioteca Marciana di Venezia*. Venezia: Ferd. Ongania.

Paoletti, Ermolao (1839). *Il fiore di Venezia ossia i quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi veneziani rappresentati in incisioni eseguite da abili artisti ed illustrati da Ermolao Paoletti*, vol. 2. Venezia: Tommaso Fontana edit.

Paoli, Silvia (2013). «Perini Antonio (1830-1879)». In: Hannavy, John (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. New-York; London: Routledge, Taylor & Francis Group, pp. 1059-1060.

Parkinson, Henry; Simmonds, Peter Lund (1866). *The Illustrated Record and Descriptive Catalogue of the Dublin International Exhibition of 1865*. London: E. and F.N. Spon; Dublin: John Falconer.

Pavan, Antonio (1865). «Cenni storico-artistici sul celebre Breviario Grimani e sul fac-simile che ne fu tratto con le tavole fotografiche in miniatura da Antonio Perini di Venezia». *Rivista contemporanea nazionale italiana*, XIII, (XLI), pp. 56-67.

Pélissier, Léon-Gabriel (1904). «Courrier italien (suite)». *Revue des questions historiques*, 38, (XXXII), pp. 591-596.

Perini, Antonio (1862a). *Fac-simile delle miniature contenute nel Breviario Grimani conservato nella Biblioteca di S. Marco eseguito in fotografia da Antonio Perini con illustrazioni di Francesco Zanotto*. Venezia: A. Perini.

Perini, Antonio (1865a). *Catalogue des dessins originaux de Raphaël, Léonard de Vinci, etc. etc. conservés à l'Académie des Beaux-arts à Venise et exécutés en photographie par Antoine Perini*. Venezia: Antonelli, 1865.

Perini, Antonio (1865b). *Armeria Reale di Torino*. Venezia: s.n.

Perini, Antonio (1878). *Fac-simile delle miniature di Attavante fiorentino contenute nel codice Marciano Capella "Le nozze di Mercurio colla Filologia" che si conserva nella Biblioteca Marciana, fotografie eseguite da Antonio Perini*. Venezia: Stab. Fot. A. Perini.

Peters, Dorothea (2011). «From Prince Albert's Raphael Collection to Giovanni Morelli: Photography and the Scientific Debates on Raphael in the Nineteenth Century». In: Caraffa, Costanza (ed.). *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*. München: Deutscher Kunstverlag, pp. 129-144.

Peters, Dorothea (2013). «Reproduced Art. Early Photographic Campaigns in European Collections». In: Meyer, Andrea; Savoye, Bénédicte (eds.), *The Museum is Open. Towards a Transnational History of Museums 1750-1940*. Berlin: De Gruyter, pp. 45-57.

Photographic Exhibitions in Britain 1839-1865: Records from Victorian Exhibition Catalogues [online]. Disponibile all'indirizzo `http://peib.dmu.ac.uk/itemsearch.php?orderBy=coverage&freeText1=Perini&field1=search&blnOp=AND&freeText2=Word+or+phrase&field2=search&x=35&y=18` (2016-01-29).

Pompeati, Arturo (1943). *Ferdinando Ongania editore: nella ricorrenza del centenario della nascita: Conferenza*. Venezia: G. Dorigo.

Prandi, Alberto (1979). «Perini Fortunato Antonio». In: Bollati, Giulio; Gernsheim, Helmut; Palazzoli, Daniela (a cura di), *Fotografia italiana dell'Ottocento*. Milano: Electa Editrice; Firenze: Edizioni Alinari.

Reichhart, Gottfried (1852). «Ein schönes Brevier in der Marciana zu Venedig». *Serapeum*, XIII (18), pp. 282-284.

Renonciat, Annie (2010). «Robert Delpire: l'art d'un éditeur d'art» [online]. *Strenae. Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance*. Disponibile all'indirizzo `https://strenae.revues.org/72?lang=de` (2016-02-07).

Ruland, Carl (1876). *The Works of Raphael Santi da Urbino as represented in the Raphael collection in the Royal Library at Windsor Castle, formed by H.R.H. the Prince Consort, 1853-1861 and completed by Her Majesty Queen Victoria*. [Weimar]: s.n.

St. John, Bayle Frederick (1855). *The Louvre or, biography of a Museum*. London: Chapman and Hall.

Scaramella, Lorenzo (1999). *Fotografia: Storia e riconoscimento dei procedimenti fotografici*. Roma: Edizioni De Luca.

Selvatico, Pietro; Lazari, Vincenzo (1852). *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine*. Venezia; Milano; Verona: Coi tipi dello Stabilimento Nazionale di Paolo Ripamonti Carpano.

Smée, Alfred (1843). *Nouveau manuel complet de Galvanoplastie, ou éléments d'électro-métallurgie, [...] suivi d'un traité de daguerréotypie*. Paris: à la Librairie encyclopédique de Roret.

Soranzo, Camillo (1870). *Un'occhiata al Breviario del cardinale Domenico Grimani, esistente nella R. Biblioteca Marciana di Venezia*. Venezia: Coi tipi Ripamonti-Ottolini.

Spalletti, Ettore (1979). «La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica, l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)». In: *Storia dell'Arte Italiana*, vol. 2, *L'artista e il pubblico*. Torino: Einaudi, pp. 417-484.

[Sutton, Thomas] (1856). «Photographic Notes». *Photographic Notes. Journal of the Photographic Society of Scotland and of the Manchester Photographic Society*, 1 (1 novembre 1856), pp. 215.

Taylor, Roger (2007). *Impressed by light: British Photographs from Paper Negatives, 1840-1860*. Biographical Dictionary by Larry J. Schaaf in collaboration with Roger Taylor = Catalogo della mostra (New York, 24 settembre - 30 dicembre 2007. Washington, 3 febbraio - 4 maggio 2008. Paris, 26 maggio - 7 settembre 2008). New York: The Metropolitan Museum of Art.

Timbs, John (1863). *The International Exhibition. The Industry, Science, & Art of the Age: or The International Exhibition of 1862 Popularly Described from its Origin to its Close*. London: Lockwood & Co., Stationers'.

Vanzella, Giuseppe (2008). *Venezia agli albori della fotografia: 1850-1870*. In: Associazione Trevigiana Antiquari. *Antiquari ai Carraresi. XIV esposizione nazionale di antiquariato* = Catalogo della mostra mercato (Treviso, 12-21 settembre 2008). Treviso: stampa Unigraf, pp. 83-141.

Vapereau, Gustave (1893). *Dictionnaire universel des contemporains*. 6a ed. Paris: Librairie Hachette et C.ie.

Veludo, Giovanni (1875). «Breviario Grimani». *Gazzetta di Venezia*, n. 335 (14 dicembre).

Weigel, Rudolph (1859). *Rudolph Weigel's Kunstlager-Catalog, Neunundzwanzigste Abtheilung*. Leipzig: Rudolph Weigel.

Weigel, Rudolph (1866). *Rudolph Weigel's Kunstlager-Catalog, Vierunddreissigste Abtheilung*. Leipzig: Rudolph Weigel.

Weitenkampf, Frank (1943). «What Is a Facsimile? Facsimile: "An exact copy." - Webster's Dictionary; Oxford Dictionary». *The Papers of the Bibliographical Society of America*, 37 (2), pp. 114-130.

Zannier, Italo (1986a). *Storia della fotografia italiana*. Bari: Laterza.

Zannier, Italo (1986b). *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*. In: Costantini, Paolo; Zannier, Italo. *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*. Venezia: Arsenale; Böhm, pp. 13-27.

Zanotto, Francesco (1856). *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna*. Venezia: presso Gio. Brizeghel tip. lit. editore.

Zanotto, Francesco (1862a). *Fac-simile delle miniature contenute nel Breviario Grimani conservato nella Biblioteca di S. Marco eseguito in fotografia da Antonio Perini con illustrazioni di Francesco Zanotto*. Venezia: A. Perini.

Zinelli, Federigo Maria (1859). *Osservazioni del nobile signor abate Federigo Maria Zinelli [...] intorno alla daguerrotipia, alla fotografia ed alla stereoscopia*. Venezia: Giuseppe Grimaldo Tip. Calc.

Riferimenti archivistici

Comitato filiale per l'esposizione di Londra a Venezia (1862). Nota a tergo della lettera di Antonio Perini al Comitato stesso. 23 giugno 1862, prot. n. 4630/113 E.L. Archivio di Stato di Venezia, Camera di Commercio, industria, artigianato, agricoltura, primo deposito, b. 348 (1862), fasc. III/3, sottofasc. Esposizione di Londra del 1862.

Comitato Veneto filiale per l'invio degli oggetti di belle arti alla Esposizione di Londra dell'anno 1862 (1861a). Lettera alla Luogotenenza. 7 ottobre 1861, prot. n. 346. Accademia di Belle Arti di Venezia, Fondo storico, Atti 1860-1878, Esposizioni Nazionali e Internazionali, b. 178, Esposizione di Londra del 1862.

Comitato Veneto filiale per l'invio degli oggetti di belle arti alla Esposizione di Londra dell'anno 1862 (1861b). Prospetto delle Opere d'Arte, loro Autori ecc. ecc. che l'I.R. Comitato Veneto filiale invia all'Ecc.o Comitato Centrale in Vienna pella Grande Esposizione di Londra dell'anno 1862. 18 dicembre 1861. Accademia di Belle Arti di Venezia, Fondo storico, Atti 1860-1878, Esposizioni Nazionali e Internazionali, b. 178, Esposizione di Londra del 1862.

Comitato Veneto filiale per l'invio degli oggetti di belle arti alla Esposizione di Londra dell'anno 1862 (1862). Lettera al Comitato Centrale Austriaco pell'esposizione d'Agricoltura, Arti ed Industria di Londra. 3 febbraio 1862, prot. 30 e 32. Archivio di Stato di Venezia, Luogotenenza delle Province Venete, serie Atti, b. 1546, fasc. 39. 15/1.
Matricola generale 1817-1853. Accademia di Belle Arti di Venezia, Fondo storico, Matricola generale degli alunni dal 1817-18 al 1852-53, vol. 2°.
Paulovich, Giovanni (1863). Lettera al Comitato Centrale Austriaco pell'esposizione d'Agricoltura, Arti ed Industria di Londra prot. n. 1108. 15 aprile 1863. Accademia di Belle Arti, Fondo storico, Atti 1860-1878, Esposizioni Nazionali e Internazionali, b. 178, Esposizione di Londra del 1862.
Perini, Antonio (1861a). Lettera alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia. 16 novembre 1861. Venezia: Biblioteca Nazionale Marciana, Archivi storici, 1861, n. 200.
Perini, Antonio (1861b). Lettera al Comitato Veneto filiale per l'invio degli oggetti di belle arti alla Esposizione di Londra dell'anno 1862. 3 dicembre 1861. Accademia di Belle Arti, Fondo storico, Atti 1860-1878, Esposizioni Nazionali e Internazionali, b. 178, fasc. Esposizione di Londra del 1862.
Perini, Antonio (1862b). Lettera ad Emmanuele Antonio Cicogna. [22 giugno 1862]. Biblioteca del Museo Correr, Fondo Cicogna, Epistolario, n. 877 Perini Antonio.
Perini, Antonio (1867). Lettera ad Antonio Pavan. 2 dicembre 1867. Biblioteca Civica di Treviso, Raccolta Pavan, ms. 3938 Perini Antonio.
Valentinelli, Giuseppe (1862). Lettera ad [Augusto Alber di Glanstätten]. 17 dicembre 1862. Archivio di Stato di Venezia, Luogotenenza delle Province Venete, b. 591, fasc. 11. 6/4. Perini fotografo. Copia del Brevirio Grimani.
Veludo, Giovanni (1876). Lettera alla Prefettura di Venezia. 20 giugno 1876. Biblioteca Nazionale Marciana, Archivi storici, 1876, n. 219.
Zanotto, Francesco (1862b). Lettera ad Emmanuele Antonio Cicogna. 2 settembre 1862. Biblioteca del Museo Correr, Fondo Cicogna, Epistolario, n. 1284/6, Zanotto Francesco.

MDCCC 1800
Vol. 5 – Luglio 2016

[online] ISSN 2280-8841

Alessandro Morani e il passato
Copia, revival e arte decorativa nella Roma di fine Ottocento

Matteo Piccioni
(Sapienza Università di Roma, Italia)

Abstract Alessandro Morani is one of the leading figures of the artistic world of the late 19th century in Rome. A landscape painter who had trained in the entourage of Nino Costa, he is better known as the founder of the 'In Arte Libertas' group in 1886 and for his connection with Gabriele D'Annunzio. Furthermore, Morani was one of the leading Italian decorative painters who was inspired by the Arts and Crafts movement. He also taught ornament art and design at the School of the Museum of Industrial Art in Rome. Thanks to his talent in copying, in 1896 his father in law, the archaeologist Wolfgang Helbig, appointed him and a group of painters to the task of reproducing some Etruscan tomb paintings in Tarquinia for the Ny Carlsberg Glyptotek of Copenhagen. The reconstruction of the connections between the different parts of his career, with a focus on the past five years of the 19th century, allows us to outline the historical context of the time, in which copies, conservative needs, revival of the arts of the past and decoration elements were intimately intertwined.

Keywords Alessandro Morani. Wolfgang Helbig. Gabriele D'Annunzio. Giacomo Boni. Nino Costa. Arts and Crafts. Decorative arts. Applied arts. Industrial arts. Etruscan painting. Copy. Facsimile. Calco. Revival. Neo-Byzantine. Neo-medieval. Illustration. Theater. Scenography. Roma fin de siècle. Symbolism.

In ricordo di Luciana Drago[1]

Il celebre archeologo tedesco Wolfgang Helbig dovette certamente trovarsi in seria difficoltà quando, nel 1896, a Tarquinia, nel bel mezzo di un'importante campagna di rilievi e copie di pitture tombali etrusche che sovrintendeva (cfr. Cecchini 2012, pp. 35-56), si trovò senza più esecutore. Infatti, il pittore che aveva scelto, lo svizzero Henrich Wüscher-Becchi,[2] fu colpito dalla malaria e le ricerche di un sostituto si rivelarono disastrose. Le copie avevano come fine la realizzazione di facsimili commissionati dal magnate della birra danese Carl Jacobsen per la sua Ny Carlsberg Glyptotek, a Copenhagen (cfr. Moltesen, Weber-Lehmann 1991; Moltesen 2012). La Roma *fin de siècle* non era certo povera di copisti, essendo la pratica della copia strumento imprescindibile di formazione – nonché di sostentamento – per molti giovani avviati allo studio delle Belle Arti; purtuttavia, nessuno dei pittori interpellati da Helbig riusciva a coniugare l'abilità nella corretta resa stilistica con la necessità di riprodurre fedelmente le opere, entrambe qualità per lui imprescindibili.

Considerando questi presupposti, non fu solo un caso che l'archeologo si fosse rivolto, per il completamento della sua opera, al futuro genero, il pittore Alessandro Morani,[3] al tempo già noto e apprezzato insegnate di pittura e decorazione alla Scuola del Museo Artistico Industriale di Roma, nonché celebre giovane fondatore, nel 1886, del principale cenacolo

1 L'articolo era in fase di impaginazione quando ho ricevuto la notizia dell'improvvisa scomparsa di Luciana Drago. Frutto di anni di collaborazione, esso è stato l'argomento di quella che non avrei mai immaginato essere la nostra ultima conversazione. Questo saggio racconta tra le righe progetti in corso e altri in cantiere, ore di confronto e metodologie condivise, e anche un viaggio a Copenhagen, nel settembre del 2014, per osservare de visu i facsimili di pittura tombali etrusche della Ny Carlsberg Glyptotek, realizzati da Alessandro Morani e dalla sua équipe. Alla memoria di Luciana dedico, con grande affetto e gratitudine, queste pagine.

2 Pittore originario di Sciaffusa, Henrich Wüscher-Becchi si trasferì in Italia nel 1882, dove cominciò a interessarsi di archeologia cristiana e di arte bizantina. Cfr. Merckling 1957, Weber-Lehmann 1990, p. 169.

3 Su Alessandro Morani (Roma 1859-1941) si vedano Trompeo 1941, Morani-Helbig 1953, Berresford 1978, *Alessandro Morani* 1985, Jervis 1991, Lenzi 1999, Sciommari, in *La poesia del Vero* 2001, p. 132; Mazzarelli 2012. L'unica monografia esistente sull'artista, utile per la ricchezza di informazioni e documenti, è la tesi di laurea di Rossella Sciommari (2000).

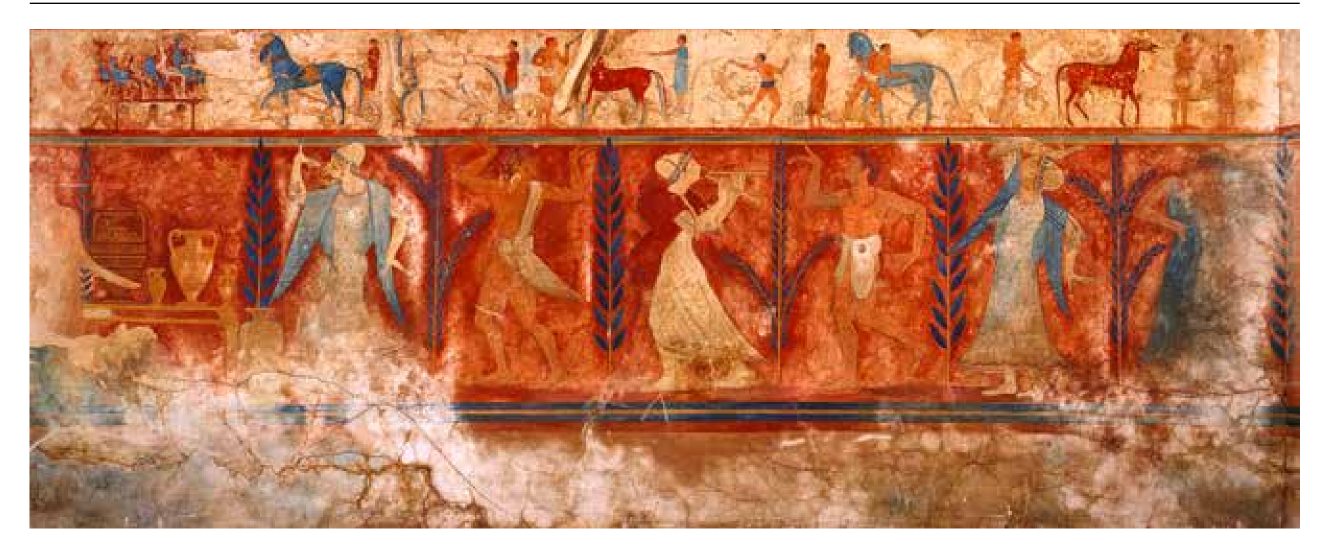


Figura 1. Alessandro Morani e collaboratori, *Tomba delle Bighe*, *Facsimile parete destra*. 1900. Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek (fonte: Moltesen, Weber-Lehmann 1991, p. 107, n. 85)

simbolista romano, 'In Arte Libertas'.[4] Nonostante il nome di Morani non compaia mai nella documentazione che racconta le vicende di questa importante campagna di copie (cfr. Moltesen, Weber-Lehmann 1991, pp. 143-153), appare ormai certo che i facsimili conservati a Copenhagen e i materiali preparatori di questi – lucidi, gouache, appunti – custoditi all'Istituto Svedese di Studi Classici di Roma, siano stati realizzati da una équipe messa in piedi dal pittore (fig. 1).[5]

Helbig aveva intuito le potenzialità del giovane: l'appartenenza a un milieu che enfatizzava il rapporto panico e spirituale con la natura e, allo stesso tempo, una riconsiderazione delle epoche 'primitive' o arcaiche della cultura italiana – siano esse 'pre-classiche' o 'pre-rinascimentali' – predisposero la sensibilità di Morani all'attenzione per la conservazione dell'antico nonché al suo recupero in chiave revivalistica per mezzo della decorazione. Infatti alla sensibilità per l'osservazione della natura e per la cura del passato, si accompagnava una pratica operativa connessa con la rivalutazione italiana delle arti decorative, il cui modello privilegiato erano gli Arts & Crafts inglesi.

In questo intervento mi propongo di riannodare i fili sotterranei che collegano tra loro i diversi cantieri moraniani dell'ultimo lustro del secolo e l'esecuzione dei facsimili di Copenhagen, al fine di far emergere un contesto in cui copia, conservazione, revival e decorazione si intrecciano influenzandosi e alimentandosi vicendevolmente.

1 Alle origini, un paesaggista simbolista

Come fondatore, assieme ad Alfredo Ricci, dell'associazione 'In Arte Libertas', sostenuta e voluta da Nino Costa, decano dei pittori idealisti romani, Morani contribuì in larga misura alla sprovincializzazione della cultura romana, ancora in parte legata alla tradizione programmaticamente antimoderna e d'impronta classicista dell'ex Stato Pontificio, promossa dall'Accademia di San Luca (cfr. *Maestà di Roma* 2003, Capitelli 2011). Nondimeno, gli ormai noti riferimenti inglesi – 'preraffaelliti' – a cui i giovani romani guardavano come stimolo al rinnovamento, si innestavano su un terreno pronto ad accoglierli, vale a dire già predisposto al gusto per il passato quattrocentesco, retaggio di quel purismo di derivazione nazarena contro il quale si ribellavano; era la pittura di paesaggio che sembrava però

4 Per un inquadramento generale sul Simbolismo romano e sull'attività di 'In Arte Libertas' si vedano Damigella 1981 e Piccioni 2009.

5 Nella corrispondenza tra Helbig e Jacobsen conservata alla Ny Carlsberg Glyptotek, Morani non compare mai come esecutore o direttore dei lavori, evidentemente per questioni connesse ai legami familiari con l'archeologo tedesco. Tuttavia i disegni sono stati venduti all'Istituto Svedese da Lili Helbig Morani nel 1945 e altri dati confermano la sua paternità. Probabilmente Morani è riconoscibile dietro allo pseudonimo di Alessandro Colonnelli (cfr. Weber-Lehmann 1990, Moltesen 1991). Sulla fortuna degli etruschi attraverso le copie dell'Ottocento e del Novecento segnalo due volumi di prossima uscita Cataldi, Drago c.s. e Drago c.s.



Figura 2. Alessandro Morani, illustrazione per *Diana inerme (… Ed i cervi, a cui ne li occhi il fascino/sta de le solitudini/ natie, sazi de 'l pascolo, su 'l limite/ scendono in torme a bevere…)*. 1886. Da D'Annunzio, Gabriele. *Isaotta Guttadauro*. Roma: edizioni La Tribuna

offrire la migliore strada percorribile, poiché libera dal soggetto – almeno apparentemente – e legata ad un rapporto più genuino e sentimentale con la natura, i cui ispiratori erano, ancora una volta, i pittori del Quattrocento italiano.[6]

L'Esposizione Internazionale di Belle Arti di Roma del 1883 (cfr. Piantoni 1990, Gallo 2013) può essere considerata uno spartiacque: in quella sede, infatti, emerse un primo gruppo di giovani poco più che ventenni, accomunati da una ricerca di sapore realista e drammatico, che tentava di superare il naturalismo facile e d'effetto largamente diffuso, altro nemico contro cui battersi. Tra essi vi era anche Morani, che esordiva con *Spes ultima vale* (Roma 1883, p. 43, n.36) vicino per tema e stile a *Dum Romae consulitur morbus imperat (Malaria)* di Giulio Aristide Sartorio (Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes) e a *Malaria* di Giuseppe Raggio.

Nello sviluppo della poetica di Morani furono centrali il contatto con Alessandro Castelli, amico di suo padre Vincenzo, e l'avvicinamento a Costa e ai suoi amici inglesi, dei quali si sentiva erede (Morani 1887) e grazie ai quali comprese che il paesaggio, inteso come corrispettivo dell'io del pittore, poteva divenire veicolo di uno stato d'animo. In questi termini, infatti, il suo lavoro sembrava rispondere esattamente agli appelli di rinnovamento che sul piano speculativo, filosofico e letterario, chiedevano Angelo Conti – il medico-filosofo che tentava in quegli anni di far nascere una moderna critica d'arte[7] – e Gabriele D'Annunzio con il quale, del resto, aveva collaborato all'edizione illustrata dell'*Isaotta Guttadauro* (1886), realizzando disegni per la *Diana inerme* (fig. 2) e *L'intermezzo melico*. La chiave di lettura, secondo Conti, dei paesaggi di Morani andava rintracciata proprio nell'identità tra pittura e poesia, accomunate dall'esigenza di evocare piuttosto che narrare.

La vena evocativa dei paesaggi del pittore romano, tuttavia, non escludeva l'attenzione analitica al dettaglio appresa da Castelli e da Costa; questa era una dimostrazione d'amore per la natura e, al tempo stesso, trasfigurazione intellettuale del dato, primo passo verso l'astrazione lineare che fu alla base della sua idea di ornamento. Qui si trova il legame tra paesaggio e decorazione, punto di partenza della seconda fase dell'attività di Morani, sviluppatasi negli anni novanta e legata alle vicende del Museo Artistico Industriale di Roma e alle sue scuole (cfr. Raimondi 1990; Borghini 2005).

2 Arte come decorazione

Sebbene Roma si fosse dotata di un museo di arti industriali già dal 1874, fu l'Esposizione Generale di Torino del 1884 ad alimentare un dibattito che poneva sempre più al centro degli interessi pubblici l'attenzione verso le arti applicate, in par-

6 Sul ruolo del paesaggio nel Simbolismo romano, cfr. Piantoni 2001.

7 Per Conti, cfr. Mazzanti 2007. Sul giudizio di Conti su Morani si veda Conti 1885.

ticolare incoraggiando esposizioni a tema (cfr. Siligato 1990, pp. 167-169) e rimarcando la necessità di puntare di più sulla formazione dei giovani artisti. A questi aspetti più ufficiali si ricollegavano anche le aspirazioni di coloro che, in piena ottica simbolista e decadente, indirizzavano sempre più i propri interessi verso la decorazione, facendosi promulgatori degli ideali etici ed estetici dell'artigianato e della bottega anche sulla scorta di suggestioni ruskiniane. Questo momento di svolta nell'evolversi del Simbolismo romano trovava la sua origine ancora una volta nelle esposizioni di 'In Arte Libertas' e ai suoi rapporti con l'Europa.[8] I venti che spiravano d'oltralpe portavano con loro una visione idealizzata e idealizzante delle radici storico-culturali europee, in particolare dei momenti fondativi e arcaici, assecondando quindi un gusto nei confronti delle culture 'anti-classiciste' e 'primitive' e dei loro prodotti.[9] Il campo di indagine andava dall'oggetto d'artigianato d'uso quotidiano, alla grande decorazione murale, che viveva una riscoperta in senso moderno anche dal punto di vista tecnico.

Morani fu al centro di questa temperie romana del revival decorativo:[10] esperto di motivi ornamentali, di stili e soprattutto di tecnica di affresco, egli riuscì ad ottenere nel 1894, e sino al 1902, la cattedra di Disegno applicato alle arti industriali ed esercizi di pittura presso la Scuola del Museo Artistico Industriale di Roma (cfr. Raimondi 1990, p. 26, nota 19).[11]

La fondamentale conoscenza delle teorie inglesi in materia di arte decorativa e industriale, soprattutto di William Morris e Walter Crane, era una passione che Morani condivideva inoltre con sua moglie Lili, anche lei pittrice e decoratrice (cfr. Berresford 1978, p. s.n. [15]; Sciommari, in *La poesia del Vero* 2001, pp. 79-80, 131-132)

L'approfondimento e la riflessione sull'arte inglese di Morani si esplicitò in particolare nell'elegante disegno pubblicato su *Il Convito* nel 1895, *Massimilla* (fig. 3), come illustrazione per il secondo capitolo de *Le Vergini delle Rocce* di D'Annunzio che usciva a puntate sulla stessa rivista (*Il Convito*, I, 1895, 4, pp. 227-253). In questa fase, la collaborazione con il letterato abruzzese – che proseguì ancora con l'allestimento scenografico delle sue tragedie allo scadere del secolo – seguiva la linea idealista e anglofila della rivista fondata da Adolfo De Bosis, segnando significative differenze rispetto alle illustrazioni per l'*Isotteo* di dieci anni prima. *Massimilla* rivela, infatti, l'indirizzo che la cultura figurativa moraniana stava prendendo in quel periodo. Nel disegno sicuro dell'ovale del volto, nella linea che quasi incide e ritaglia i contorni, nel taglio degli occhi, emergono i debiti nei confronti di Nino Costa, anche per quel che concerne i soggetti figurativi; i lineamenti della donna – derivata da un ritratto della moglie di Diego Angeli (Rosazza Ferraris, in *D'Annunzio* 1988, p. 145, n. 129; Piantoni, in *Aspetti dell'arte a Roma* 1972, p. 31, n. 208, fig. 208) – e lo stile minuziosamente lineare ispirato alla pittura italiana del Quattrocento, portano alla mente alcuni disegni di Costa, come quelli preparatori per il suo dipinto più ambizioso, *Ad Fontem Aricinum* (collezione privata, cfr. *Aspetti dell'arte e Roma* 1972, fig. 4), presentato nello stesso 1895 alla prima Biennale di Venezia e caratterizzato da una lunga e tormentata gestazione.

Tuttavia, quello che caratterizza il disegno è la composizione, che dichiara apertamente la sua derivazione inglese: il volto della donna in pri-

8 Alle mostre del gruppo esposero – anche se si trattava per di più di opere minori spesso prestate dagli amici di Costa – Frederic Leighton (*Psiche*, collezione privata), Franz Von Lenbach (quattro ritratti), Arnold Böcklin (*Monti Parioli* e *Fantasia*), opere degli artisti dell'*Etruscan School*, di Dante Gabriel Rossetti (*Dantis Amor*, *Studio per Sir Lancelot before The Shrine* e un cartone per vetrata), Edward Burne-Jones (studi per i mosaici della chiesa di Saint Paul within the Wall in via Nazionale, *Venere Epitalamia*), Lawrence Alma Tadema, John Singer Sargent, George Frederic Watts, Max Klinger (le incisioni del ciclo *Un Amore*), Camille Corot, Charles-François D'Aubigny, Ernest Hébert, Pierre Puvis de Chavanne, Gustave Moreau. Cfr. Piccioni 2009.

9 Si pensi ad esempio ai riferimenti alla Grecia arcaica della Secessione viennese, alle radici micenee e etrusche della fase simbolista del ceco František Kupka (Rowell 1989), al recupero mai interrotto della cultura pre-quattrocentesca e medievale che dalla fine del Settecento arriva sino al Ritorno all'ordine, alla più ampia passione per le culture primitive a cavallo del secolo (cfr. *Primitivism* 1984).

10 L'attività di Morani nell'ambito delle arti decorative si accompagnava al progressivo abbandono del paesaggio e ad un maggior interesse per dipinti di figura, soprattutto religiosa, che lo accomunava alle ricerche di altri pittori orbitanti in 'In Arte Libertas', come Napoleone Parisani, che lavorava sotto l'influenza del direttore dell'Accademia di Francia, Ernest Hébert. Negli stessi anni, inoltre, erano ospiti delle rassegne del gruppo anche importanti artisti religiosi dell'ufficialità, quali Ludovico Seitz, primo pittore in Vaticano, e Cesare Maccari, denotando in questi termini un definitivo affievolirsi della carica anti-sistemica.

11 Nel 1893 fu fondata la rivista *Italia Artistica Industriale*, per la quale Morani disegnò una delle copertine e il manifesto (cfr. Berresford 1978, cit., p. s.n. [7]). Secondo Raimondi, dal 1888 il pittore già sostituiva Bruschi alla scuola (Raimondi 1990, p. 27) e anche Trompeo sosteneva che vinse il concorso nel 1888 (Trompeo 1941, p. 17). In seguito, l'attività di insegnamento di Morani presso le scuole di arte industriale italiane continuò, tra il 1908 e il 1922 a Palermo, alla Reale Scuola Superiore di Arti Applicate, e tra il 1922 e il 1929 a Napoli, alla Scuola d'Arte Industriale.

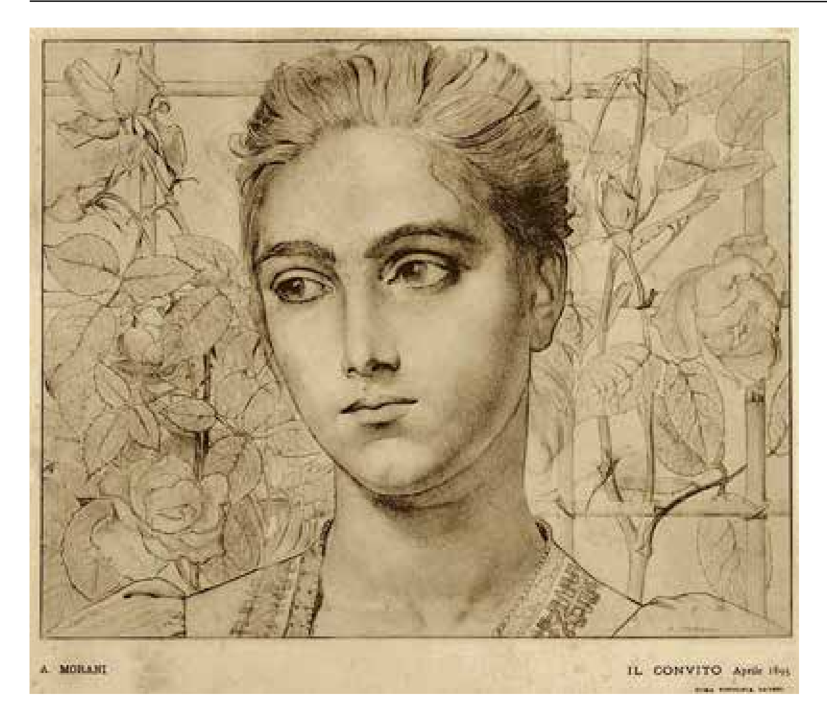



Figura 3. Alessandro Morani, *Figura femminile* (*Massimilla*). 1895. «Il Convito», Libro IV


Figura 4. Alessandro Morani, *Rose*. 1895-1899. Collezione privata

missimo piano, posto quasi sul limite del quadro, sovrappensiero davanti ad un pergolato fiorito, infatti, rappresenta uno dei motivi ricorrenti di alcuni dei principali dipinti di Dante Gabriel Rossetti degli anni ’60, come *Bocca baciata* (1859, Boston, Museum of Fine Arts), *Venus Verticordia* (1864-68, Bournemouth, Russell-Cotes Art Gallery and Museum), *The Blue Bower* (1865, Birmingham, Barber Institute of Fine Arts), con un’originale declinazione a maiolica, *Regina Cordium* (1866, Glasgow Museums and Art Galleries), a loro volta ispirati dalla pittura italiana rinascimentale.[12] Il motivo della pergola costruita con elementi ortogonali e fiorita, inoltre, riconduce anche ad alcune delle prime opere di arte decorativa realizzate da William Morris, nella fattispecie la carta da parati col motivo delle rose. Nel disegno, a ogni modo, Morani esemplifica in maniera chiara l’abilità nel rendere i dettagli di natura tipica del suo stile, mentre il motivo delle rose trovò piena attestazione in alcune decorazioni che il pittore portò avanti negli ultimi anni del secolo (fig. 4).

Per quel che concerne il rapporto con la cultura visiva inglese, tuttavia, fu l’amicizia con Giacomo Boni – le cui prime testimonianze sembrano risalire al 1893 (Tea 1932, I, p. 445) – a rivelarsi risolutiva. La pratica con la decorazione e le antiche tecniche ornamentali di Morris, di cui Boni era amico, era alimentata dalle collaborazioni tra il pittore e l’architetto in alcuni progetti e cantieri, il più importante dei quali fu quello della villa del barone de Blanc sulla via Nomentana, tra il 1895 e il 1897 (cfr. Piantoni 1996, Campitelli 2007, Pieri 2007, pp. 30-31). La decorazione di Villa Blanc è fondamentale nel panorama architettonico italiano di fine secolo perché probabilmente l’unico vero esempio di intervento di pura derivazione inglese in Italia e germe di alcune soluzioni moderniste della nascente architettura Liberty.

Villa Blanc si fonda su un connubio tra nuove tecniche edilizie che combinano ferro, cemento, vetro, laterizio e travertino con alcuni aspetti storicistici e revivalistici (figurativi e tecnici) della decorazione, a partire dall’uso della ceramica invetriata nelle applicazioni per la veranda progettate da Morani ed eseguite da Adolfo De Carolis, allievo e collaboratore prediletto (cfr. Lenzi 1999, pp. 20-29. Fig. 5). Questo incontro tra architettura e arti applicate in un complesso unitario scaturito da un unico progetto, costituiva il cardine del lavoro di Boni – l’unica opera architettonica da lui di-

12 Il motivo era ricorrente in particolare dell’area lombarda e veneta, ed era un retaggio del Gotico Internazionale. Si vedano a riguardo La Malfa e Bottai, in *Rossetti, Burne-Jones* 2011, pp. 165-167 e 222-223, e Piccioni 2014.



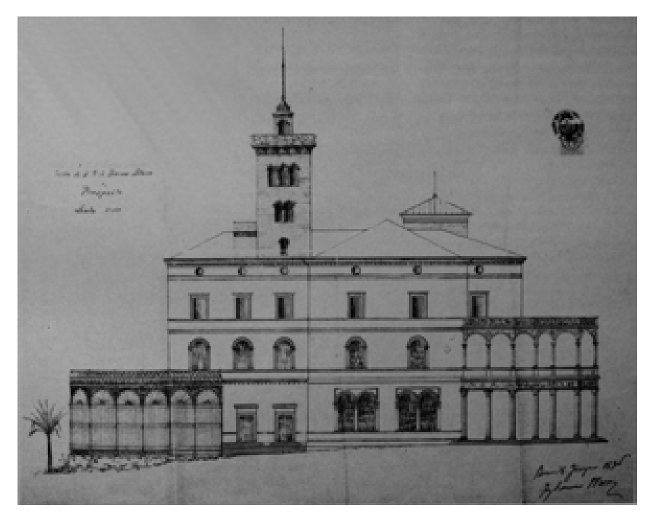


Figura 5. Alessandro Morani, Adolfo De Carolis, *Loggetta delle cariatidi*. 1897. Roma, Villa Blanc

Figura 6. Francesco Mora (su ideazione di Giacomo Boni), *Prospetto di Villa Blanc, 8 giugno 1896*. Roma, Archivio Storico Capitolino (fonte: Campitelli 2007, p. 265)

retta (fig. 6) – ed era espressione di un'idea di sintesi delle arti del tutto moderna e in linea con le riflessioni più avanzate in materia di arti industriali. In particolare sembra di scorgere in quest'opera una eco delle teorie di Gottfried Semper, non solo nell'attenzione ai materiali e al rivestimento, ma nell'impostazione concettuale: all'idea di *Gesamtkunstwerk* wagneriano che inevitabilmente un progetto di tal fatta richiama, si potrebbe infatti sostituire quello semperiano di *Gesamtwirkung*, vale a dire dell'opera come risultato dell'unione delle diverse tecniche artistiche e industriali (cfr. Nigro Covre 1984, p. 188).[13]

Nondimeno, quel che è più importante sottolineare è il fatto che questi aspetti legati alla decorazione erano contigui agli interventi di conservazione diretti da Boni in quel torno di anni. Quando l'architetto era occupato nei lavori di restauro della cattedrale di Nardò, in Puglia (dal 1892, cfr. Tea 1932, I, p. 463), volle infatti coinvolgere Morani in qualità di responsabile delle vetrate e delle decorazioni (cfr. Bellini 2013, p. 51, nota 328), occasione per mettere in pratica il desiderio di far rinascere, su modello di Morris e Burne-Jones, la tradizione della vetrata artistica italiana (cfr. Tea 1932, I, p. 445, Berresford 1978, cit., p. s.n. [9-10]); a ogni modo, il progetto saltò, perché nel frattempo Morani era stato nominato professore alla Scuola del Museo Artistico Industriale e, contemporaneamente, Giuseppe Sacconi – il celebre architetto del Vittoriano e responsabile dei monumenti di Marche e Umbria – ne aveva richiesto la collaborazione per le vetrate di Santa Chiara, ad Assisi, al tempo in restauro, i cui studi (collezione privata) furono in seguito utilizzati anche per le vetrate della cattedrale di San Ciriaco, ad Ancona.[14] I dettami del restauro stilistico, su i quali erano improntati i ripristini di Boni e Sacconi, determinarono in Morani una maggiore consapevolezza sui criteri conservativi allora in voga, maturata anche in prima persona, segnatamente nell'esperienza degli Appartamenti Borgia in Vaticano e poi adottata nei facsimili di Copenhagen; fermo restando l'imperativo conservativo, però, nella realizzazione di questi ultimi prevalse, rispetto al ripristino in stile di porzioni mancanti, l'idea del congelamento – pur solo per immagini – della situazione attuale dietro cui è possibile scorgere una eco ruskiniana.

13 Boni potrebbe aver conosciuto le teorie di Semper attraverso Morris che ne fu un grande divulgatore, ma non è escluso che conoscesse i suoi testi più noti, *Die vier Elemente der Baukunst* (*I quattro elementi dell'architettura*, 1851) e *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik* (*Lo stile nelle arti tecniche e architettoniche*, 1860-63). Semper morì a Roma nel 1879 e fu sepolto al Cimitero Acattolico presso la Piramide Cestia; seppur soggiornò nella Capitale per un breve periodo non è escluso che possa aver lasciato un segno negli architetti romani (cfr. Barrese 2015, p. 256).

14 Secondo la testimonianza di Eva Tea, era stato Boni a proporre Morani a Sacconi come aiuto nei lavori di restauro nel San Ciriaco, cfr. Tea 1932, I, p. 463 e Sciommari, in *La poesia del Vero* 2001, pp. 50-51. Tuttavia, questa visione entrerebbe in conflitto con quanto emerge in una lettera di Boni in occasione del restauro della cattedrale di Nardò, dove egli dichiara di doversi affrettare a coinvolgere Morani per i lavori, prima che Sacconi lo coinvolgesse nei restauri di Ancona e Loreto. È probabile, infatti, che Morani possa essere stato chiamato (forse anche solo per una consulenza), nonostante le fonti e la bibliografia non lo dichiarano esplicitamente, pure nei lavori di restauro nella Basilica della Santa Casa.

3 La conservazione, la copia, il revival

Alla fine del 1894, nello stesso anno in cui iniziò a insegnare al Museo Artistico Industriale, Morani fu chiamato da Ludovico Seitz a collaborare come decoratore al restauro della Sala del Credo negli Appartamenti Borgia, lavoro portato a termine nella primavera del 1897.[15] Probabilmente Seitz aveva coinvolto il pittore per via dell'esperienza acquisita in campo conservativo con Boni e Sacconi; non va dimenticato, del resto, che lo stesso Seitz stava lavorando per quest'ultimo alla decorazione della Cappella Tedesca nella Basilica di Loreto (Apa 2008).

Questo lavoro si rivelò fondamentale per Morani in quanto esercizio di integrazione di una preesistenza eseguita senza alterarne sensibilmente l'impostazione generale e desumendo da essa i caratteri essenziali per la decorazione. Il pittore stesso nella lettera che accompagnava la consegna dei lavori al Maggiordomo del Papa, considerava quanto «questa opera di ricostruzione» fosse stata «sorgente di molti studi e progressi»[16] nel suo percorso artistico; questo accrescimento è rilevabile innanzitutto da un punto di vista stilistico e iconografico, come ben dimostrato da Alessia Lenzi a proposito delle decorazioni di Palazzo Caffarelli Vidoni e della villa del pittore ad Arsoli, fuori Roma (cfr. Lenzi 1999, p. 13 e Tav. III), e in secondo luogo nel consolidarsi delle esperienze nel campo della conservazione e della restituzione stilistica. Il lavoro di Morani consistette principalmente nella realizzazione di pannelli in tessuto da sovrapporre ai muri, volti a 'mimare' lo stile delle pareti rinascimentali delle stanze dipinte da Pintoricchio alla fine del XV secolo. Sebbene Morani non fece altro che seguire le indicazioni impartite da Seitz, direttore dei lavori, è indubbio che egli abbia assimilato, come sopra segnalato, alcuni aspetti del pensiero di Ruskin sul restauro, sostenuto – benché disatteso alla prova dei fatti – da Boni, secondo il quale, laddove non era possibile intervenire con il minimo impiego di forze, una copia a testimonianza dell'originale era meglio di nulla.[17] Negli Appartamenti Borgia, tuttavia, l'idea di mantenere lo status quo evitando di intervenire direttamente sul monumento si dimostrò più forte. Tale rispetto del manufatto non si tradusse nella realizzazione di copie, poiché nulla era rimasto della decorazione murale, bensì, anche in quel caso, in una decorazione in stile, con l'importante eccezione che questa non insisteva sui muri, ma su pannelli che avevano lo scopo unico di coprire le parti lacunose per dare effetto di omogeneità stilistica con il massimo grado di reversibilità.[18]

I pannelli in stoffa, testimoniati dalle foto (fig. 7), dalle pubblicazioni e dai documenti,[19] consistevano in grandi cornici a grottesche entro cui si inserivano delle specchiature realizzate con motivi intrecciati e al cui centro campeggiava lo stemma di papa Borgia; essi erano realizzati partendo da uno studio dettagliato dei lacerti di affresco, dei motivi decorativi presi in particolare dalle pareti della Sala dei Misteri e dai pavimenti – nello stesso periodo reintegrati con ceramiche di Ulisse Cantagalli (cfr. Quinterio 2000), la stessa ditta che collaborò a Villa Blanc – per mezzo del rilievo e della copia ad acquerello.[20]

Il rispetto per l'originale, la copia mimetica dei lacerti, supportati da un'abilità tecnica nella resa esatta di uno stile, erano contemporaneamente alla base delle riproduzioni per la Ny Carlsberg Glyptotek. Rispetto ai lavori del Vaticano, in questi ultimi la volontà di restitui-

15 Oltre ai contributi usciti in occasione del restauro (Ehrle, Stevenson 1897; Volpini 1897), sul lavoro di Morani in Vaticano si veda Lenzi 1999, pp. 11-16 e pp. 61-63

16 Archivio Storico Vaticano, Fondo Palazzo Apostolico, Titoli, fasc. 111, Lettera di Morani a Monsignor della Volpe, 29 maggio 1897, cit. in Lenzi 1999, p. 13.

17 A proposito di monumenti o opere ridotte in situazioni di conservazione molto compromessa, Boni affermava che in rarissimi casi «se per l'uso ed il valore valga la pena di perpetuarlo, se ne farà una copia a fini documentari da affiancare al rudere» (cit. in Tea 1932, I, p. 131). Su questi temi si veda Bellini 2008, pp. 107-109.

18 Francesco Ehrle ed Enrico Stevenson avevano colto bene il merito della scelta: «Il lasciare scoperte le pareti dove nulla era rimasto delle antiche pitture sarebbe stato evidentemente una cosa mostruosa. Il rifare però ivi gli intonachi e ridipingerli avrebbe impedito per sempre la facoltà di accertarsi dello stato in che i muri erano stati trovati, dando adito anche, quando ciò fosse piaciuto, a malevoli sospetti intorno alla possibilità che il ristauro [sic] fosse stato condotto distruggendo tracce preziose o in altra riprovevole maniera. È perciò da approvarsi interamente come il più sincero e razionale il partito, cui si è attenuto il chiarissimo comm. L. Seitz, di ricoprire le pareti delle sale quinta e sesta di tele dipinte da abili maestri con ornati in armonia colle volte, coi pochi avanzi di pittura rimasti negli sguinci delle finestre e coi pavimenti, ottenendosi il doppio vantaggio di non toccare i vecchi muri e di creare una decorazione parietaria che si può togliere e mutare quando si voglia» (Ehrle, Stevenson 1897, p. 42).

19 «Le pareti son tutte ricoperte da un drappo di tela dipinto in color verde chiaro e guarnito con un reticolo in oro» (Volpini 1897, p. 40). La decorazione di Morani è stata rimossa probabilmente nel restauro degli anni '70.

20 Studi di Morani tratti dai pavimenti degli Appartamenti Borgia, si conservano in collezione privata (Sciommari, in *La poesia del Vero* 2001, p. 52; Lenzi 1999, Tav. II).



Figura 7. La Sala del Credo dopo il restauro del 1897 con interventi di Alessandro Morani. Città del Vaticano, Palazzi Vaticani, Appartamento Borgia (da Ehrle, Stevenson 1897)



Figura 8. *Borgo e Castello Medievale*, cartolina dell'Esposizione Nazionale di Torino del 1884

re un'unità o un'ipotetica situazione originaria ormai perduta (strada questa in parte percorsa negli anni '30 del secolo da Carlo Ruspi[21] per i facsimili di pitture del Museo Gregoriano Etrusco del Vaticano e dagli altri 'pittori-archeologi', e per certi versi dai sostenitori del restauro stilistico) era accantonata in favore della registrazione dello stato attuale, rivoluzionando di fatto la tradizionale visione del facsimile archeologico che prediligeva ancora una linea didattica piuttosto che conservativa.

Paradossalmente è proprio in siffatta linea 'didattico-decorativa' che risiedono alcuni tra gli spunti più interessanti nell'ambito delle pratiche di tutela e conservazione italiane dell'ultimo quarto del secolo. In questo senso è interessante l'esperimento del Borgo e della Rocca medievali di Torino, realizzati in occasione dell'Esposizione Nazionale del 1884 (*Catalogo ufficiale della Sezione Storia dell'arte* [1884] 1981, Frizzi [1894] 1982, Maggio Serra 1981, Dellapiana 2005, Boccalatte 2008), che si presentava sia come documento di cultura visiva e di cultura materiale di una data epoca, sia come modello ideale di *Gesamtkunstwerk* di arte industriale (fig. 8). Oltre all'archeologia pre-classica, classica e cristiana, infatti, anche il medioevo trovava una rivalutazione attraverso il sistema binario 'documentazione-conservazione' per mezzo della decorazione, e a Torino, in particolare, il borgo, costruito all'uopo, si poneva come elemento revivalistico che ospitava un montaggio di riproduzioni in facsimile delle principali decorazioni monumentali piemontesi e valdostane. In quell'esperienza si concretizzavano i risultati delle campagne di restauro dei castelli locali (specificatamente il castello d'Issogne) compiuti, negli anni precedenti, dagli stessi responsabili del progetto, Alfredo D'Andrade, Vittorio Avondo e Federico Pastoris.

Nel panorama storico artistico del XIX secolo, la copia si inseriva, in definitiva, in una posizione al limite tra conservazione (in qualità di testimonianza visiva e documentazione) e strumento didattico-museale. Gli interventi di Ruspi sulle tombe etrusche in età romantica si muovevano in tale direzione e andavano di pari passo con le riproduzioni delle pitture paleocristiane catacombali compiute nel quindicennio successivo per il Museo Sacro Lateranense (cfr. Mazzarelli 2013). Queste, commissionate da Giuseppe Marchi a partire dal 1850 e destinate ad essere conservate nel museo dal 1854 (cfr. Capitelli 2012, p. 559), erano peraltro ugualmente realizzate da Carlo Ruspi e da suo figlio Ercole, oltre che da Gregorio Mariani (primo pittore scelto da Helbig per le copie di Copenhagen, ma troppo anziano per proseguire), il quale aveva dato il suo contributo anche alla costruzione della catacomba in facsimile per l'Exposition Universelle di Parigi del 1867 (pp. 555-566) assieme a Giuseppe Gnoli e Filippo Settele (p. 561).

Più in generale, va rilevato che nell'ambiente intellettuale romano dell'Ottocento, la questione della copia come sostituto documentario era un motivo molto discusso e sentito, in particolare

21 Su Ruspi e in generale sulla fortuna dell'arte etrusca nell'Ottocento attraverso le copie si rimanda al catalogo *Pittura etrusca* 1986.

quando essa permetteva di conservare almeno la memoria di opere che correvano il rischio di una perdita irrimediabile. Proprio le speculazioni su l'immagine trasmessa, impressa nel manufatto, in rapporto all'esistenza di quest'ultimo in quanto oggetto da salvaguardare (l'idea di fondo sembrava essere che l'autenticità dell'opera d'arte fosse trasferita dall'oggetto all'immagine 'salvata' dal suo duplicato), erano al centro del dibattito sulla conservazione dell'opera d'arte. Tale premura era andata alimentandosi in particolare nell'età della Restaurazione, sia in seguito alle prerogative imposte dall'editto Pacca a tutela del patrimonio artistico (1820), sia dalla sensibilità e modernità di pensiero di 'artisti-conservatori' come Antonio Canova, Vincenzo Camuccini e Tommaso Minardi (cfr. Giacomini 2007, pp. 147-154; Mazzarelli 2010, pp. 135-136; Ventra 2013).

La prassi accademica era in parte fondata su tale idea di copia dalla duplice veste di registrazione di immagini da conservare e di strumento di studio nella formazione artistica.[22] Esempio sintomatico di questo aspetto, con particolare attenzione alla detta necessità di dover trasmettere al futuro memoria di un'opera d'arte che rischiava di essere perduta, fu la promozione, da parte di Minardi, della riproduzione in scala 1:1 delle logge di Raffaello in Vaticano attraverso copie eseguite dai suoi migliori allievi (cfr. Mazzarelli 2007, Giacomini 2013).

L'importanza della copia in termini conservativi in ambito romano si intrecciava a stretto giro anche con l'impresa europea in questi termini più importante di quegli anni, quella promossa dall'Arundel Society (cfr. Bonetti 2011), che ingaggiò artisti orbitanti intorno all'Accademia di San Luca come copisti per la realizzazione di acquerelli (per lo più conservati al Victoria and Albert Museum di Londra) da cui trarre le celebri cromolitografie; è qui che il pensiero di Ruskin in merito alla riproduzione come testimonianza e come alternativa conservativa all'intervento sul monumento o sull'opera si fece più vicina alle istanze italiane ed è peraltro su questi temi che si fondava il suo rapporto con Giacomo Boni (cfr. Pieri 2007, pp. 21-32 e in particolare, p. 23). È noto che il critico inglese commissionò un'imponente campagna di copie di opere architettoniche e artistiche, volte sia alla documentazione, sia alla realizzazione di una sorta di diapositive (diagrams) che usava per le sue lezioni all'università di Oxford (cfr. Levi, Tucker 1993; Levi, Tucker 1997; Montani 2010, pp. 371-373; Wildman 2011).

Uno degli aspetti che rende la copia e la riproduzione in facsimile un fatto eminentemente ottocentesco è il suo legame indissolubile con il gusto romantico e lo storicismo che lo sostanzia, che ne fa un aspetto peculiare del fenomeno del revival. Non è un caso, per esempio, che nel momento in cui dirigeva l'esecuzione dei facsimili per Copenhagen, Morani realizzasse, dopo il 1903, un fregio con felini addossati che incrociano la coda come decorazione esterna del suo studio di Arsoli, rielaborazione del timpano della camera funeraria della Tomba dei Leopardi (rip. in Berresford 1978, p.s.n. [1]). Va comunque osservato che quell'episodio rimase isolato. Infatti, al contrario della prima metà del secolo quando l'etruscheria era una delle mode più in voga (cfr. Morigi Govi 1992), anche a Roma (cfr. Agati 2005), nell'Europa *fin de siècle* la cultura figurativa etrusca non trovò una grossa eco nell'arte,[23] come accadrà viceversa nella prima metà del Novecento, quando le spinte anticlassiche si fecero più incisive.

Tuttavia, in altri episodi decorativi di Morani è individuabile il nesso tra studio stilistico basato sulla copia e revival. Uno dei più significativi interventi del pittore in questo senso è la cappella funeraria commissionata da Sigismondo Giustiniani-Bandini, duca di Mondragone, realizzata nel 1898 al cimitero del Verano, probabilmente con la collaborazione di De Carolis (cfr. Bencini in Cardilli 1995, pp. 53-54, n. 32; Lenzi 1999, pp. 16-17). Il monumento, a due livelli, simula nella parte alta un enorme sarcofago bizantino con coperchio a baule, spartito in arcate che ospitano – o meglio avrebbero dovuto ospitare, poiché il mausoleo è incompiuto – tre angeli realizzati a mosaico,[24] mentre al centro dell'arca spicca una grata in metallo, arricchito con inserti in madreperla, con un motivo decorativo già

22 Il metodo di insegnamento di Morani, direttamente mutuato dalla prassi accademica, era infatti fondato sulla copia e sulla riproduzione del motivo ornamentale. Questa doveva essere il più fedele possibile al fine di acquisire una manualità che avrebbe permesso poi ai decoratori di poter realizzare autonomamente lavori originali o 'in stile'.

23 In questo contesto si potrebbero escludere in parte Nino Costa e la 'Scuola Etrusca' da lui fondata, sebbene il riferimento all'Etruria sia piuttosto geografico e ideale che stilistico. Solo in *Ad Fontem Aricinum* (1895, collezione privata) Costa sembra riferirsi anche ad alcuni testi della pittura etrusca, in particolare alla Tomba della Scimmia di Chiusi.

24 Gli angeli in mosaico furono forse eseguiti da De Carolis, come proposto da Alessia Lenzi (1999, pp. 16-17), per via delle differenze stilistiche con il progetto iniziale ancora conservato presso l'archivio del Verano.



Figura 9. Alessandro Morani, *Cappella Funebre della famiglia Giustiniani-Bandini*. 1898. Roma, Cimitero Monumentale del Verano



Figura 10. *Sarcofago di San Barbaziano*. Seconda metà del V secolo. Ravenna, Duomo

pienamente art nouveau a nastri intrecciati, con due pavoni affrontanti e grappoli d'uva (fig. 9).

Il modello è palesemente ravennate e il riferimento è individuabile nel sarcofago di San Barbaziano nel duomo del capoluogo romagnolo (fig. 10). Se la suddivisione della cassa in arcate con figure al centro è comune ai sarcofagi alto medievali, il coperchio a baule con motivo speculare delle croci tra la corona d'alloro con monogramma di Cristo e nastro terminante con foglia di edera, sembra derivare direttamente da quello. Questi elementi, uniti ai mosaici dell'arca, confermano un riferimento ideale e nondimeno esplicito alla Ravenna bizantina.

Il revival bizantino del monumento rifletteva sia un gusto diffuso nell'Italia di quegli anni (Nebbia 2013) sia, nello specifico romano, quanto poco prima era stato realizzato nella vicina basilica di San Lorenzo fuori le mura, vale a dire la cappella funeraria di Pio IX, costruita su progetto di Raffaele Cattaneo tra il 1882 e il 1894, e decorata con mosaici di ispirazione ravennate su cartoni di Ludovico Seitz (cfr. Ballardini 2010).[25]

25 Anche il sarcofago di Pio IX è di tipologia a baule con corona d'alloro tra due croci ma ha una superficie a squame come quello di Onorio o Valentiniano III nel Mausoleo di Galla Placidia. Inoltre entro la corona non trova posto il *Chrismon*, ma la tiara papale (triregno) con le chiavi pontificie decussate, simboli della Chiesa cattolica.

Cattaneo era un giovane architetto veneto, vicino a Camillo Boito e alle sue idee sul recupero del medioevo, che aveva scritto nel 1888 un libro sull'architettura altomedievale, *L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa*, in cui esprimeva un'idea ben precisa di 'bizantino'. Esso era inteso come momento di passaggio e allo stesso tempo di continuità tra l'antichità classica e il medioevo cristiano (cfr. Zucconi 1997, p. 284), visione che ben si sposava con l'idea di recupero paleocristiano promosso dall'ultimo papa re. Per il pontefice il riferimento alla cristianità primitiva era un elemento centrale nella sua strategia politica e si è visto, in merito alle copie di pitture catacombali, come questa fosse esplicitata in commissioni pubbliche volte alla salvaguardia dei monumenti più antichi del culto cristiano, dalle catacombe, appunto, alle prime basiliche (cfr. Pastorino 1995).

Seguendo questa linea, inoltre, la politica culturale pontificia aveva incoraggiato imprese pittoriche che si richiamavano apertamente all'arte paleocristiana. L'esempio migliore si trova nella cripta della basilica dei Santi Apostoli, decorata, intorno al 1877, da Prospero Piatti, Giuseppe Mari e Guglielmo Ewing con soggetti tratti soprattutto dalle catacombe di San Callisto e Santa Domitilla (cfr. Mazzucco 1989). In questa prospettiva, dunque, la sua cappella funeraria rappresentava l'apoteosi di tali scelte, i cui riferimenti ai monumenti ravennati, con il Mausoleo

di Galla Placidia in testa, potevano essere intesi come apice e magnifico punto di arrivo della prima cristianità.

Che Morani conoscesse il cantiere è fuori dubbio, ma le ragioni che lo spinsero a optare per un recupero e una reinterpretazione di un monumento che metonimicamente rimandava alla cultura bizantina tutta, erano del tutto differenti e risiedevano verosimilmente nella storia dei suoi committenti, poiché il ramo Giustiniani dei Giustiniani-Bandini millantava la discendenza dall'imperatore Giustiniano (cfr. Luciani 2002b, p. 140). L'amicizia tra Morani e i duchi di Mondragone risale all'ingresso del pittore nella famiglia Helbig e nella prestigiosa Villa Lante al Gianicolo, salotto tra i principali della Roma di fine secolo. La cappella funeraria del Verano si poneva a conclusione di una campagna di decorazioni per la famiglia Giustiniani-Bandini nel piano nobile di Palazzo Caffarelli Vidoni, acquistato nel 1886, che si inseriva evidentemente nel programma di trasformazione dell'edificio a opera dell'architetto Francesco Settimj contestuali alla sistemazione di corso Vittorio Emanuele II (cfr. Luciani 2002a, pp. 94-104). Anche nei pannelli progettati in quell'occasione per alcuni soffitti del piano nobile, Morani rielaborò diversi elementi desunti dalle campagne contemporanee: i fregi a finto mosaico, le grottesche con figure molto arcaicizzanti, dai volti ovali e spigolosi, e occhi allungati, sembrano rielaborazioni dei visi etruschi che contemporaneamente stava rilevando a Tarquinia, mentre i motivi di fili d'oro intrecciati sembrano vicini a quelli realizzati nei pannelli della Sala del Credo in Vaticano o nel decoro della veste di *Massimilla* (fig. 11).

Tornando al recupero dell'arte musiva ravennate e paleocristiana, è bene sottolineare una componente estetizzante che ha di nuovo origine nell'arte inglese e riconducibile ai mosaici realizzati da Edward Burne-Jones per la chiesa di Saint Paul within the Wall di via Nazionale, a partire dal 1881, dei quali due studi furono esposti nella mostra di 'In Arte Libertas' del 1892. Se tuttavia quelli potevano essere stati un prezioso spunto, la reinterpretazione secondo i dettami di un arcaismo a tratti più filologico, meglio si confaceva alle ricerche contemporanee di Morani, guidandolo anche, pochi anni dopo, nella supervisione di alcune delle copie per il libro dedicato da Jean Paul Richter a Santa Maria Maggiore (Richter, Cameron 1904, p. VII).

Un siffatto interesse per l'arte prerinascimentale e la restituzione in stile sosteneva, in definitiva, buona parte dell'attività pubblica di

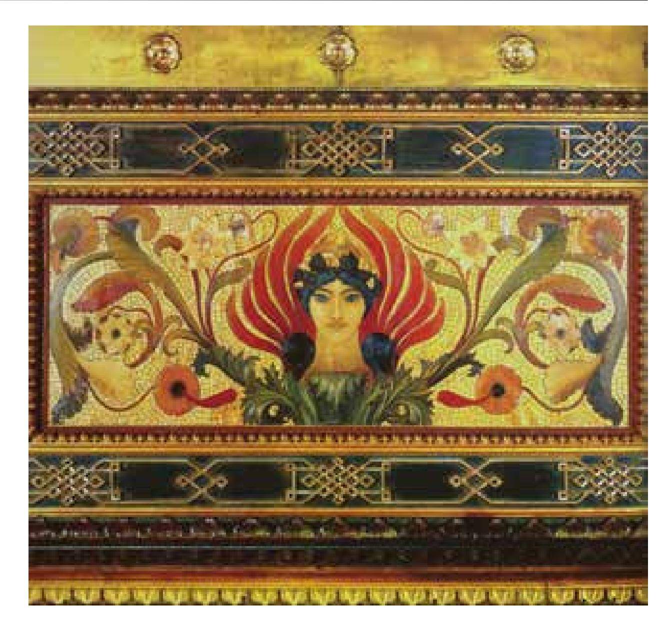




Figura 11. Alessandro Morani, *Pannello decorativo in legno*. 1897. Roma, Palazzo Caffarelli Vidoni

Figura 12. Alessandro Morani, Progetto per la decorazione pittorica interna della Basilica di Sant'Antonio a Padova. Particolare della cupola centrale. 1898. Padova, Biblioteca Antoniana (fonte: Poppi 1981, p. 411, n. 279c)

Morani, spesso legata a interventi su prestigiose preesistenze che richiedevano lavori che completavano ripristini per lo più stilistici, come l'importante e ambizioso progetto decorativo per l'interno della basilica di Sant'Antonio a Padova (cfr. Poppi 1981, pp. 410-411; Castellani 1995). Quest'ultimo, infatti, arrivato secondo al concorso indetto nel 1897,[26] tentava di inserirsi nel discorso storicistico che interessava il restauro curato da Boito, per mezzo di uno schietto riferimento giottesco e umbro-toscano, ricalcando lo stile e i modi dell'arte trecentesca (fig. 12). Dietro la maniera forse fin troppo debitrice del modello, è possibile tuttavia scorgere il metodo di Morani, il quale – secondo quanto riportato nella relazione che accompagnava il progetto – era basato esclusivamente sul «sentimento dello stile» guidato dalla «fedeltà dell'occhio»,[27] presupposti che erano anche alla base della sua idea di copia. Di nuovo, dunque, copia e decorazione si intrecciavano nell'attività del pittore, operativamente e concettualmente, dimostrando in ultima analisi come entrambe palesino a pari livello tracce e sintomi delle predilezioni e del gusto di un'epoca.[28]

4 Copia come calco

In questo contesto, dunque, i facsimili per la Ny Carlsberg di Copenhagen si presentano come un montaggio di elementi eterogenei derivati dalla pratica del pittore decoratore formatosi sull'esercizio continuo e quasi ossessivo della copia. Tuttavia, alcune questioni paiono interessanti in termini pratici: perché usare ancora la copia all'acquerello o a gouache, o addirittura la realizzazione di facsimili – retaggio strettamente romantico, benché nel caso specifico inserito in una prassi del tutto positivistica – nel momento in cui la fotografia era ormai uno strumento abbastanza avanzato in termini di documentazione storico artistica? Mettendo da parte le esigenze della committenza, le risposte risiedono, almeno in parte, in due constatazioni di fatto: la fotografia, ancora in bianco e nero, non permetteva di rilevare la situazione cromatica e la differenziazione tra lacune e parti integre, e le strutture ipogee tipiche delle tombe etrusche non consentivano una penetrazione della luce sufficiente a una buona resa. L'urgenza di documentazione dello status quo di una data situazione necessitava ancora di una tecnica tradizionale. Malgrado la fotografia, per via della sua natura indicale, sia il calco dal vero più imparziale – e per certo modificò il modo di realizzare i rilievi in direzione di una maggiore obiettività – infatti, in quel momento la copia a mano rimaneva la più affidabile tra i mezzi di riproduzione, così come il suo strumento principale di rilievo, il lucido.

La prassi della copia e del lucido era parte integrante della formazione accademica minardiana – prima ancora incoraggiata anche da Camuccini – e come tale fu trasmessa anche nel secondo Ottocento; essa si basava appunto sul rilievo dei particolari, che accompagnavano copie sommarie in miniatura all'acquerello, sullo studio meticoloso dello stile al fine di assimilarlo per permettere all'artista di operare autonomamente (cfr. Mazzarelli 2010, pp. 135-136). La 'delucidazione' o disegno su lucido è sempre stato uno dei metodi di copia più importante. Carla Mazzarelli, che ha dedicato molta attenzione al tema, ha rilevato come già nel Seicento – secolo centrale nella storia della copia documentaria, segnatamente nel circolo barberiniano (cfr. Amadio 2010) – Vincenzo Giustiniani parlasse di «dilucidazione» come uno dei metodi ideale per copiare, mentre il lemma 'lucidare', presente nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* di Filippo Baldinucci (1681), dava conto delle varie tecniche utilizzabili allo scopo (cfr. Mazzarelli 2010, p. 128). Si trattava di un mezzo molto apprezzato perché più fedele, ma solo apparentemente più facile poiché in ogni caso necessitava di perizia tecnica e abilità nel disegno. Il fatto che si trattasse di un procedimento meccanico che metteva a rischio la salvaguardia delle opere, fece sì che la pratica fu regolamentata nel 1823 con la *Notificazione di regolamento per misurare e formare gli antichi monumenti di quest'alma città di Roma* del cardinale Bartolomeo Pacca, pensata col fine di limitare i calchi dall'antico, ma che si estendeva nella prassi anche ai lucidi (p. 135). Nonostante si tratti di una tecnica 'fredda' in cui l'artefice, trasformato in mero strumento di trasmissione, si comporta quasi come una 'macchina', anche il lucido porta con sé il tratto personale dell'artista. In Ruspi questo aspetto era ancor più

26 Il concorso fu bandito nel marzo del 1897 per il settimo centenario della nascita del santo (1895); la scadenza era esattamente 365 giorni dopo, il 31 marzo 1898. Il bando stesso, nell'ottica del restauro stilistico, imponeva che non ci si dovesse allontanare troppo, nel progetto, dalla decorazione padovana del XIV secolo. Il bando è ripubblicato in Castellani 1996, p. 77.

27 Padova, Archivio Moderno della Veneranda Arca del Santo, Categoria III, Classe I, b. 16, fasc. 2, cit. in Castellani 1995.

28 Sull'idea di copia come espressione del gusto, si rimanda a Brandi 2007 [1963], pp. 66-67.

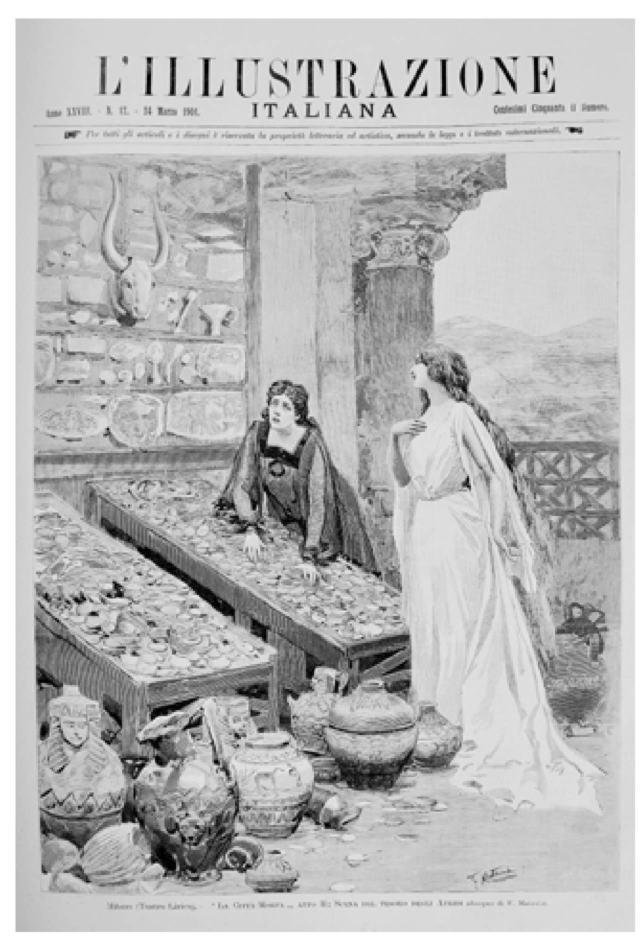

L'ILLUSTRAZIONE
ITALIANA

Figura 13. Fortunino Matania, *Milano (Teatro Lirico) - 'La Città morta', atto II: Scena del tesoro degli Atridi*, «L'Illustrazione Italiana», 24 marzo 1901

evidente (cfr. Weber-Lehmann 1986) che nei lucidi della squadra di Morani a lavoro a Tarquinia, appunto perché, in quel momento storico-artistico, l'esigenza stilistica superava quella di fedeltà al dato naturale, che in ogni caso veniva recuperata dalla copia all'acquerello, strumento fondamentale per la composizione d'insieme e per la restituzione cromatica.

Il procedimento del calco rimase, in ogni caso, uno degli strumenti più utilizzati nel corso del secolo per la riproduzione di sculture e dipinti, e non era escluso nemmeno nella produzione artistica più avanzata. Basti citare per tutti i più grandi scultori di fine secolo, Auguste Rodin e Medardo Rosso che del calco, soprattutto il secondo, fecero la loro principale prassi operativa. Il calco era poi una delle principali tecniche di riproduzione industriale e come tale base nella produzione degli elementi realizzati dai decoratori e dunque dagli studenti delle scuole artistico-industriali.

La fedeltà nella ricostruzione storica, il bisogno di verosimiglianza unita all'evocazione basata sul reperto, guidava anche la realizzazione delle scenografie per i primi allestimenti delle tragedie di Gabriele D'Annunzio. In quel caso il poeta, che gestiva proto-registicamente le sue *mise en scène*, auspicava la riproduzione e non il rifacimento degli elementi antichi e medievali che riempivano lo spazio scenico delle sue opere. Nella realizzazione delle scene per *La città morta* (1901), Morani si adoperò con i suoi collaboratori nella ricostruzione del tesoro antico di Micene, realizzato attraverso dei calchi in gesso per i quali fu altresì aiutato da Helbig e dall'Istituto Archeologico Germanico (fig. 13).[29] La riproduzione 'per contatto' sembrava il processo indispensabile per trattenere, per osmosi, l'aura dell'opera originale. L'interesse di D'Annunzio per la cultura arcaica, intesa come ricerca dell'origine, dell'incorrotto e dell'archetipo, lo portò a voler far risorgere la tragedia greca, attualizzandola (cfr. Valentini 1993, p. 159). Per il poeta si trattava di una fuga dal presente sentito come arido, il cui slittamento temporale verso il passato era permesso esattamente dal reperto archeologico replicato sull'originale e alla potenza evocativa della poesia della tragedia (p. 161). Morani si poneva sullo stesso piano ideale, sebbene con scopi più concreti. Nel percorso artistico del pittore fin qui delineato, infatti, la stessa consapevolezza che l'arte fosse in grado di sfidare il tempo e far rivivere il passato, si materializzava nel concetto puramente strumentale di copia e in quello più schiettamente decorativo di revival.

Ringraziamenti

Un ringraziamento particolare a Stefania Ventra e Claudio Zambianchi.

29 I calchi si possono vedere nelle immagini riprodotte ne «L'Illustrazione italiana», n. 12, del 24 marzo 1901, in prima pagina e pp. 212, 214. Su *La città morta* e il suo primo allestimento a Milano, al Teatro Lirico, il 20 marzo 1901, si vedano, Bisicchia 1991, p. 53 e Valentini 1993, pp. 149-178. Morani lavorò con D'Annunzio anche alla *Gioconda* nel 1899 realizzando vedute di San Miniato e di Bocca d'Arno riprendendo alcuni *tòpoi* della pittura giovanile di reminiscenza costiana. Uno schema delle collaborazioni di D'Annunzio e Morani si trova in Valentini 1993, pp. 462-464.

Bibliografia

Agati, Anna Paola (2005). «Una finta tomba etrusca a Villa Torlonia». *Ricerche di Storia dell'Arte*, 87, pp. 85-98.

Alessandro Morani (1985). *Alessandro Morani: Roma 1859-1941 = Catalogo della mostra* (Roma, 30 novembre 1985). A cura di Sestieri, Andrea; Tempesta, Claudia. Roma: Studio Sestieri.

Amadio, Sonia (2010). «I 'disegni Barberini' dalla pittura paleocristiana: l'équipe Lagi, Montagna, Eclissi». In: Mazzarelli, Carla (a cura di), *La Copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione = Giornate di Studio* (Roma, 17-18 maggio 2007). San Casciano V.P. (Firenze): Libro Co., pp. 271-281.

Apa, Mariano (a cura di) (2008). *Ludovico Seitz e la Cappella tedesca a Loreto*. Loreto: Edizioni Santa Casa.

Ballardini, Antonella (2010). «Un cantiere 'bizantino' per la cripta di Pio IX in San Lorenzo fuori le mura: il progetto tra committenza e maestranze». In: Quintavalle, Arturo Carlo (a cura di), *Medioevo: Le officine = Atti del Convegno internazionale di studi* (Parma, 22-27 settembre 2009). Milano: Electa, pp. 207-223.

Barrese, Manuel (2015). «Regio, popolare, wagneriano. Il cantiere del teatro dell'Opera di Roma e le riscoperte pitture di Annibale Brugnoli nel palazzetto Costanzi». In: Nicolaci, Michele; Piccioni, Matteo; Riccardi, Lorenzo (a cura di), *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza*, vol. 1. Roma: Campisano, pp. 251-259.

Bellini, Amedeo (2008). «Giacomo Boni ed il restauro architettonico tra istanze ruskiniane e compiutezza formale». In: Fortini, Patrizia (a cura di), *Giacomo Boni e le istituzioni straniere, apporti alla formazione delle discipline storico-archeologiche = Atti del convegno internazionale* (Roma, 25 giugno 2004), Roma: Fondazione G. Boni; Flora Palatina, pp. 105-122.

Bellini, Amedeo (2013). *Giacomo Boni e il restauro architettonico: Un caso esemplare: La Cattedrale di Nardò: Atteggiamenti pratici, valutazioni storiche, estetiche e politiche, tra John Ruskin e Luca Beltrami*. Roma: Bentivoglio.

Berresford, Sandra (1978). «Alessandro Morani: Uno dei Venticinque della Campagna Romana». *Cronache d'Altri Tempi*, 25 (291), s.p. [1-16].

Bisicchia, Andrea (1991). *D'Annunzio e il teatro: Tra cronaca e letteratura drammatica*. Milano: Mursia.

Boccalatte, Paola Elena (2008). «La sezione di Storia dell'arte all'Esposizione di Torino del 1884». In: Castelnuovo, Enrico; Monciatti, Alessio (a cura di), *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*. Pisa: Edizioni della Normale, pp. 31-59.

Bonetti, Maria Francesca (2011). «La riscoperta dei Primitivi nel progetto dell'Arundel Society (1848-1897)». In: *Rossetti, Burne-Jones* (2011), pp. 184-196.

Borghini, Gabriele (a cura di) (2005). *Del M.A.I.: Storia del Museo Artistico Industriale di Roma*. Roma: ICCD.

Brandi, Cesare [1963] 2007. *Teoria del restauro*. Torino: Einaudi.

Campitelli, Alberta (2007). *Villa Blanc*. In: Frezzotti, Stefania; Rosazza Ferraris, Patrizia (a cura di), *Scritti in onore di Gianna Piantoni. Testimonianze e contributi*. Roma: De Luca Editore, pp. 263-272.

Capitelli, Giovanna (2011). *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*. Roma: Viviani.

Capitelli, Giovanna (2012). «L'archeologia cristiana al servizio di Pio IX: 'la catacomba facsimile' di Giovanni Battista de Rossi all'Esposizione Universale di Parigi del 1867». In: Coscarella, Adele; De Santis, Paola (a cura di), *Martiri, santi, patroni. Per una archeologia della devozione = Atti del X Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana* (Cosenza, 15-18 settembre 2010). Arcavacata di Rende (Cosenza): Dipartimento di archeologia e storia delle arti, Università della Calabria, pp. 555-566.

Cardilli, Luisa (a cura di) (1995). *Il Verano*: *Percorsi della memoria*. Roma: Palombi.

Castellani, Francesca (1995). *Progetto per la decorazione pittorica della Basilica del Santo di Alessandro Morani*. In: Lorenzoni, Giovanni; Dal Pozzolo, Enrico Maria (a cura di), *Basilica del Santo: Dipinti, sculture, tarsie, disegni e modelli*. Padova: Centro Studi Antoniani, pp. 293-294, n.31.

Castellani, Francesca (a cura di), *Achille Casanova al Santo = Catalogo della mostra* (Padova, 22 settembre-29 novembre 1996). Padova: Centro Studi Antoniani.

Cataldi, Maria; Drago, Luciana (a cura di) (c.s.). *La fortuna della pittura etrusca: Le copie delle tombe dipinte tra Ottocento e Novecento*. Roma: Quasar.

Catalogo ufficiale della Sezione Storia dell'arte (1884). *Catalogo ufficiale della Sezione Storia dell'arte. Guida Illustrata al Castello del secolo XV*. Torino: Bona. Ristampa anastatica a cura di Rossana Maggio Serra (1981). Torino: Musei Civici.

Cattaneo, Raffaele (1888). *L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa*. Venezia: Tipografia emiliana.

Cecchini, Adele (2012). *Le tombe dipinte di Tarquinia: Vicenda conservativa, restauri, tecnica di esecuzione*. Firenze: Nardini.

Damigella, Anna Maria (1981). *La pittura simbolista in Italia, 1885-1900*. Torino: Einaudi.

D'Annunzio (1988). *Gabriele D'Annunzio e la promozione delle arti = Catalogo della mostra* (Gardone Riviera, 2 luglio-31 agosto). A cura di Bossaglia, Rossana; Quesada, Mario. Milano: Mondadori; Roma: De Luca Editore.

Dellapiana, Elena (2005), *Lo stile castello: Architetti, artisti, artieri nel medioevo piemontese di secondo Ottocento*. In: Mangone, Fabio (a cura di), *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto. La storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914 = Atti del convegno* (Napoli, 14 giugno 2003). Napoli: Electa Napoli, pp. 77-82.

Doctor Mysticus [Conti, Angelo] (1885). «Novissima Agmen», *La Tribuna*, 4 ottobre.

Drago, Luciana (a cura di) (c.s.). *Il Museo delle Antichità Etrusche e Italiche, Sapienza Università di Roma. Vol. 4: Le copie di pitture funerarie etrusche*. Roma: Officina.

Durbè, Dario (a cura di) (1972). *Aspetti dell'arte a Roma: Dal 1970 al 1914 = Catalogo della mostra* (Roma, Palazzo Barberini, 1972). Roma: De Luca.

Ehrle, Franz; Stevenson, Enrico (1897). *Gli affreschi del Pinturicchio nell'Appartamento Borgia del Palazzo Apostolico Vaticano*. Roma: Danesi.

Esposizione di belle arti in Roma: Catalogo generale ufficiale (1883). Roma: Tipografia Bononiana.

Frizzi, Antonio [1894] (1982). *Borgo e Castello Medioevali in Torino*. Torino: Camilla e Bertolero. Ristampa anastatica a cura di Guido Gentile e Rosanna Maggio Serra. Torino: Bottega d'Erasmo.

Gallo, Francesca (2013). «L'arte contemporanea per la nazione. L''Esposizione di Belle Arti in Roma' (1883)». *Annali di Critica d'Arte*, 9 (1), pp. 347-359.

Giacomini, Federica (2007). *'Per reale vantaggio delle arti e della Storia': Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*. Roma: Quasar.

Giacomini, Federica (2013). «Le Logge di Raffaello nell'Ottocento, dalla conservazione al restauro». In: Failla, Maria Beatrice; Meyer, Susanne Adina; Piva, Chiara; Ventra, Stefania (a cura di), *La cultura del restauro: Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte = Atti del convegno* (Roma, 18-20 aprile 2013). Roma: Campisano, pp. 101-112.

Jervis, Anna Valeria (1991). «Morani, Alessandro». In: Castelnuovo, Enrico (a cura di), *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, vol. 2. Milano: Electa, pp. 927-928.

La poesia del Vero (2001). *La poesia del Vero. La pittura di paesaggio a Roma fra Ottocento e Novecento da Costa a Parisani = Catalogo della mostra* (Macerata, Camerino, 20 luglio-15 settembre). A cura di Piantoni, Gianna. Roma: De Luca Editore.

Lenzi, Alessia (1999). *Adolfo de Carolis e il suo mondo (1874-1928): L'arte e la cultura attraverso i carteggi De Carolis, D'Annunzio, Maraini, Ojetti*. Arezzo: ITEA.

Levi, Donata; Tucker, Paul (1993). «Testimonianze visive nelle conferenze di Ruskin: i *diagrams*». *Ricerche di storia dell'arte*, 51, pp. 85-101.

Levi, Donata; Tucker, Paul (1997). *Ruskin didatta: Il disegno tra disciplina e diletto*. Venezia: Marsilio.

Luciani, Roberto (2002a). «Il palazzo dal secolo XVII ad oggi». In: Luciani, Roberto (a cura di), *Palazzo Caffarelli Vidoni*. Roma: Libreria dello Stato, pp. 85-113.

Luciani, Roberto (2002b). «I proprietari del palazzo». In: Luciani, Roberto (a cura di), *Palazzo Caffarelli Vidoni*. Roma: Libreria dello Stato, pp. 135-152.

Maestà di Roma (2003). *Maestà di Roma: Da Napoleone all'Unità d'Italia: Universale ed Eterna; Capitale delle Arti = Catalogo della mostra* (Roma, 7 marzo-29 giugno). A cura di Barroero, Liliana; Mazzocca, Fernando; Pinto, Sandra, su progetto di Stefano Susinno. Milano: Electa.

Maggio Serra, Rosanna (1981). «Uomini e fatti della cultura piemontese nel secondo Ottocento intorno al Borgo Medievale del Valentino». In: Cerri, Maria Grazie; Biancolini Fea, Daniela; Pittarello, Liliana (a cura di), *Alfredo D'Andrade: Tutela e restauro = Catalogo della mostra* (Torino, 27 giugno-27 settembre 1981). Firenze: Vallecchi, pp. 19-43.

Mazzanti, Anna (2007). *Simbolismo Italiano fra arte e critica: Mario de Maria e Angelo Conti*. Firenze: Le Lettere.

Mazzarelli, Carla (2008). «‘Aumentar virtù per via dell’emulazione’: il cantiere delle Logge Pie (1847-1876)». In: Capitelli, Giovanna; Mazzarelli, Carla (a cura di), *La pittura di storia in Italia, 1875-1870. Ricerche, quesiti, proposte*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 181-193.

Mazzarelli, Carla (2010). «La parola alle fonti: Copia servile versus copia libera (XVIII-XIX)». In: Mazzarelli, Carla (a cura di), *La Copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione = Giornate di Studio* (Roma, 17-18 maggio 2007). San Casciano V.P. (Firenze): Libro Co., pp. 127-146.

Mazzarelli, Carla (2012). «Morani, Alessandro». In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 76. Roma: Istituto dell’Enciclopedia Italiana, pp. 495-499.

Mazzarelli, Carla (2013). «Copie ‘autentiche’ delle catacombe nel secondo Ottocento: Marchi, Perret, De Rossi e il dibattito intorno alla riproduzione esatta». *Ricerche di storia dell’arte*, 110-111, pp. 89-102.

Mazzucco, Ippolito (1989). «L’iconografia di imitazione nella cripta romana dei Santi XII Apostoli». Strenna dei Romanisti, 50, pp. 341-359.

Merckling, Albert (1957), «Enrico Wüscher-Becchi, Archäologe». *Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte*, 34, pp. 249-261.

Moltesen, Mette; Weber-Lehmann, Cornelia (1991). *Catalogue of the Copies of Etruscan Tomb Paintings in the Ny Carlsberg Glyptotek*. Copenhagen: Ny Carlsberg Glyptotek.

Moltesen, Mette (1991). «Carl Jacobsen’s Great Enterprise». In: Moltesen; Weber-Lehmann (1991), *Catalogue of the Copies of Etruscan Tomb Paintings in the Ny Carlsberg Glyptotek*. Copenhagen: Ny Carlsberg Glyptotek, pp. 9-22.

Moltesen, Mette (2012). *Perfect Partners: The Collaboration between Carl Jacobsen and his Agent in Rome Wolfgang Helbig in the Formation of the Ny Carlsberg Glyptotek 1887-1914*. Copenhagen: Ny Carlsberg Glyptotek.

Montani, Giovanna (2010). «Le copie dagli antichi maestri del XIX secolo e il loro impiego». In: Mazzarelli, Carla (a cura di), *La Copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione = Giornate di Studio* (Roma, 17-18 maggio 2007). San Casciano V.P. (Firenze): Libro Co., pp. 369-383.

Morani, Alessandro (1887), «Omnibus». *Fanfulla*, 29-30 marzo.

Morani-Helbig, Lili (1953). *Jugend im Abendrot. Römische Erinnerungen*. Stuttgart: Victoria.

Morigi Govi, Cristiana (1992). *La diffusione del gusto etruschizzante in Europa tra XVIII e XIX secolo*: *Aspetti generali del problema*. In: Pallottino, Massimo (a cura di), *Gli Etruschi e l’Europa = Catalogo della mostra* (Parigi, 15 settembre-14 dicembre 1992; Berlino, 25 febbrario-31 maggio 1993). Milano: Fabbri Editori, pp. 300-309.

Nebbia, Margherita (2013). «Il Neobizantino nelle arti decorative del secondo Ottocento, tra invenzione e tecniche antiche» [online]. *MDCCC 1800*, 2, pp. 109-130. Disponibile all’indirizzo `http://edizionicf.unive.it/riv/exp/43/59/MDCCC1800/2/212`(2016-06-20).

Nigro Covre, Jolanda (1984). «Gli scritti teorici di Gottfried Semper: Tra eredità neoclassica e storicismo». In: *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, vol. 2. Roma: Multigrafica, pp. 187-208.

Pastorino, Armanda e Laura (1995). «I restauri delle chiese ad impianto basilicale a Roma durante il pontificato di Pio IX». *Ricerche di Storia dell’Arte*, 56, pp. 61-72.

Piantoni, Gianna (1990). «L’Esposizione Internazionale di Belle Arti». In: Siligato, Rossella (a cura di), *Il Palazzo delle Esposizioni: Urbanistica e architettura; L’ esposizione inaugurale del 1883; Le acquisizioni pubbliche; Le attività espositive = Catalogo della mostra* (Roma, 12 dicembre 1990-14 gennaio 1991). Roma: Carte Segrete, pp. 109-121.

Piantoni, Gianna (1996). «La decorazione dell’eclettismo: Gusto borghese e aristocratico nell’abitazione a Roma fra Ottocento e Novecento». In: Campitelli, Alberta (a cura di), *Ville e Giardini fra Ottocento e Novecento*. Roma: Joyce, pp. 105-112.

Piccioni, Matteo (2009). «Gli anni romani. In Arte Libertas». In: Dini, Francesca; Frezzotti, Stefania (a cura di), *Da Corot ai Macchiaioli al Simbolismo. Nino Costa e il paesaggio dell’anima = Catalogo della mostra* (Castiglioncello, 19 luglio-1 novembre). Milano: Skira, p. 247.

Piccioni, Matteo (2014). «Una morte profumata. Il mito di Eliogabalo e l’ambiguità della rosa nel Decadentismo europeo» [online]. *La Rivista di Engramma-1826-901X*, 121. Disponibile all’indirizzo `http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1925` (2016-06-24).

Pieri, Giuliana (2007). *The influence of Pre-Raphaelitism on ‘Fin de siècle’ Italy*: *Art, Beauty and Culture*. London: Maney.

Pittura etrusca (1986). Andreae, Bernard; Blanck, Horst (a cura di). *Pittura etrusca. Disegni e documenti del XIX secolo dall’archivio dell’Isti-*

tuto Archeologico Germanico = Catalogo della mostra (Roma, Tarquinia, Colonia 1986-87). Roma: De Luca Editore.

Poppi, Claudio (1981). «Alcuni affreschi ‘moderni’ nella Basilica del Santo». In: Gorini, Giovanni (a cura di), *S. Antonio 1231-1981: Il suo tempo, il suo culto e la sua città = Catalogo della mostra* (Padova, giugno-novembre 1981). Padova: Signum Edizioni, pp. 403-427.

Primitivism (1984). *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern = Catalogo della mostra* (New York, 27 settembre 1984-15 gennaio 1985). A cura di Rubin, William. New York: MoMA.

Quinterio, Francesco (2000). «Il restauro dei pavimenti ceramici della loggia di Raffaello e dell’appartamento Borgia in Vaticano, nei carteggi con il Museo Artistico Industriale di Napoli e con le Officine Cantagalli di Firenze (1890-1897)», *Faenza*, 86 (1-3), pp. 104-138.

Raimondi, Gloria (1990). «Il Museo Artistico Industriale di Roma e le sue scuole». *Faenza*, 76, pp. 18-40.

Richter, Jean Paul; Cameron Taylor, Alicia (a cura di) (1904). *The Golden Age of Classic Christian Art*. London: Duckworth and Co.

Rossetti, Edward Burne-Jones (2011). *Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones e il mito dell’Italia nell’Inghilterra vittoriana = Catalogo della mostra* (Roma, 24 febbraio-12 giugno). Milano: Electa.

Rowell, Margit (1989). «Le ‘Prométhée’ de Kupka». In: Pagé, Suzanne (a cura di), *František Kupka (1871-1957) ou l’invention d’une abstraction = Catalogo della mostra* (Parigi, 22 novembre 1989-25 febbraio 1990). Parigi: Paris Musées, pp. 25-30.

Sciommari, Rossella (2000). *Alessandro Morani (1859-1941)* [tesi di laurea non pubbl.]. Rel. prof.ssa Marisa Volpi, correl. prof.ssa Antonella Sbrilli. Roma: Università degli Studi di Roma «La Sapienza».

Siligato, Rossella (1990). «Le due anime del Palazzo: Il Museo Artistico Industriale e la Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti». In: Siligato, Rossella (a cura di), *Il Palazzo delle Esposizioni: Urbanistica e architettura; L’esposizione inaugurale del 1883; Le acquisizioni pubbliche; Le attività espositive = Catalogo della mostra* (Roma, 12 dicembre 1990-14 gennaio 1991). Roma: Carte Segrete, pp. 165-181.

Tea, Eva (1932). *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*. 2 voll. Milano: Ceschina.

Trompeo, Luigi (1941). «Figure della Roma di ieri: Alessandro Morani». *L’Urbe*, 6 (8), pp. 10-20.

Valentini, Valentina (1993). *Il poema visibile: Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele D’Annunzio*. Roma: Bulzoni.

Ventra, Stefania (2013). «Tommaso Minardi e il restauro come condizione necessaria per una storia dell’arte». In: Failla, Maria Beatrice; Meyer, Susanne Adina; Piva, Chiara; Ventra, Stefania (a cura di) (2013). *La cultura del restauro: Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell’arte = Atti del convegno* (Roma, 18-20 aprile 2013). Roma: Campisano, pp. 85-100.

Volpini, Salvatore (1897). *Descrizione dell’Appartamento Borgia, colla storia dei recenti restauri*. Roma: Tipografia San Giuseppe.

Weber-Lehmann, Cornelia (1986). «I lucidi di Carlo Ruspi». In: *Pittura etrusca. Disegni e documenti del XIX secolo dall’archivio dell’Istituto Archeologico Germanico*, pp. 13-20.

Weber-Lehmann, Cornelia (1991). «The Painters’ Team: Hands and Namea». In: Moltesen; Weber-Lehmann (1991), *Catalogue of the Copies of Etruscan Tomb Paintings in the Ny Carlsberg Glyptotek*. Copenhagen: Ny Carlsberg Glyptotek, pp. 31-40.

Wildman, Stephen (2011). *Ruskin e i grandi maestri italiani*. In: *Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones e il mito dell’Italia nell’Inghilterra vittoriana = Catalogo della mostra* (Roma, 24 febbraio-12 giugno). Milano: Electa, pp. 38-51.

Zucconi, Guido (1997). *L’invenzione del passato: Camillo Boito e l’architettura neomedievale 1855-1890*. Venezia: Marsilio.

Rivista annuale

Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali
dell'Università Ca' Foscari Venezia



Università
Ca'Foscari
Venezia